قراءات في المنظور السردي النِّسوي

الدكتور

حسين المناصرة

قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب بجامعة الملك سعود



عالم الكتب الحديث

Modern Book's world

للنشر والتوزيع

2013

قراءات

في المنظور السردي النِّسوي

الدكتور

حسين المناصرة

قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب بجامعة الملك سعود

عالم الكتب الحديث

Modern Books' World

إربد- الأردن

2013

الكتاب

قراءات في المنظور السردي النسوي

تأليف

حسين مناصرة

الطبعة

الأولى، 2013

عدد الصفحات: 227

القياس: 17×24

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية

(2012/11/4358)

ISBN 978-9957-70-698-2

الناشر

عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع

إربد- شارع الجامعة

تلفون: (00962 -27272272)

خلوي: 0785459343

فاكس: 00962 -27269909

صندوق البريد: (3469) الرمزي البريدي: (21110)

E-mail: almalktob@yahoo.com

almalktob@hotmail.com

www.almalkotob.com

الفرع الثاني

جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع

الأردن- العبدلي- تلفون: 5264363/ 079

مكتب بيروت

روضة الغدير- بناية بزي- هاتف: 471357 1 00961

فاكس: 475905 1 00961

إهداء

إلى أمي... رعاها الله تعالى وأحسن إليها.

فقد نَقَشَت حكاياتها الشعبية في ذاكرتي!

وتميز منظورها في الحياة بالصدق والحكمة والإنسانية...

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة
الفصل الرابع	
إشكالية استلاب المرأة للمرأة في المنظور النسوي	**105**
مقاربة في نماذج روائية نسوية سعودية	
• مقدمة	107
1. الأم في رواية "هند والعسكر": حارسة قيم المجتمع الذكوري	108
2. ثلاث نساء ظالمات يستلبن انثى في رواية" عيون قذرة": أحقاد النساء وتكويناتهن النفسية	112
3. المعلمة / الاختصاصية الاجتماعية العانس في رواية "الأوبة": الاستلاب باسم الدين	115
4. أم صالح في رواية "البحريات": موروث الحماة وكنّتها	118
5. أم هاشم في رواية "جاهلية: الذكر هو السند	120
6. "ضي" في رواية الآخرون": استلاب المثليات	122
7. التركيب	125
8. الخلاصة	134
الفصل الخامس	
جمالية التحول في الرواية الجديدة	137
رواية" 4 صفر" لرجاء عالم نموذجاً	
1. الرواية الكابوس... والخطاب "اللامعقول"	139
2. أحادية الصوت وتناص الشخصية	140
3. تحولات البطل	143
4. أوهام الوصول	147
5. الأم / المنقذ	152
6. من العنوان إلى عناصر السَّرد	155

الموضوع	الصفحة

تقديم

هذا كتاب يختص في دراسة بعض الإشكاليات السردية في المشهد السردي بالمملكة العربية السعودية، وهو يضمّ ثمانية أبحاث (قراءات)، كتبت في أوقات مختلفة، تناقش بعض السرديات النسوية(روايات وقصص قصيرة). وفيه دراسات أخرى ذات علاقة بالنِّسوية أو بالمنظور النسوي عمومًا؛ في سياق المرأة المكتوبة (الفعل أو الشخصية) في الكتابة الذكورية.

وعندما ندخل في هذا الكتاب دراستين عن بعض إشكاليات رواية "عالم بلا خرائط" لجبرا إبراهيم جبرا وعبد الحمن منيف؛فإننا نعدّ منيفاً ينتمي إلى المشهد السردي العربي السعودي، على الرغم من انقطاعه عن هذا المشهد.

في المنظور النسوي، نجد خمسة أبحاث، هي: "الرواية والعنف: مقاربة في المنظور النسوي"، و"بطلات بلا هوية مقاربة في رواية (الأرجوحة) لبدرية البشر"، و"إشكالية استلاب المرأة للمرأة في المنظور النسوي؛ مقاربة في نماذج روائية نسوية سعودية"، و"جمالية التحول في الرواية الجديدة: رواية (4 صفر) لرجاء عالم نموذجاً"، و"فتنة السرد النسوي:قراءة في ثلاث قصص قصيرة سعودية".

ونجد ثلاثة أبحاث أخرى على صلة بالمنظور النسوي، أولهما:"زهرة الفلسطينية ومنابع اللغة السردية:قراءة في رواية (23 يوماً) لعبد الله سعد العمري"، وقد جعل العمري بطلة الرواية فتاة فلسطينية. وثانيهما: "شهرزاد الجديدة والجذور التراثية الفنية في السرديات الحديثة: رواية "عالم بلا خرائط" وقصة"عالم بأجنحة فضية" نموذجاً"؛ وهذه القصة الأخيرة لأميمة الخميس.أما الدراسة الأخيرة فهي عن "الكاهنة سيبيلا وإشكالية الكتابة المشتركة في رواية (عالم بلا خرائط) لجبرا ومنيف"، وقد انطلق الساردان في كتابة هذه الرواية من منظور الكاهنة "سيبيلا" التي تخلط أوراق المعرفة بعضها ببعض.

تقدم الساردة النسوية منظوراً متعدداً للعنف في خطابها السردي(الروائي)، وذلك من خلال: العنف الذكوري، والعنف المجتمعي، والعنف النسائي، والإرهاب باسم الدين، والإرهاب الدولي...وتقدم بدرية البشر في روايتها الأرجوحة أربع هويات نسوية، هي:

الهوية النسوية القبيلية، والهوية النسوية الخضيرية، والهوية النسوية السوداء، والهوية النسوية الشيعية...حيث تشكلت هذه الهويات من خلال تقسيمات المجتمع البطرياركي المختلفة، والأمهات المهزومات، والأزواج المهزومين..إلخ.

ومن خلال تعددية اللغة السردية، يقدم عبد الله سعد العمري في روايته (23يومًا) شخصية زهرة الفلسطينية ومنظورها في سياق اجتياح الكيان الصهيوني لغزة في عام 2008م، لتتعدد إشكاليات الرواية في: العنوان، والأنثى بطلة، وحاسة الفلسطيني السادسة، والسياق النفسي، وتوظيف لغة الإعلام، والحوارية والوصف، وخصوصية المكان، وإشكالية الموت، وتهميش المقاومة الفلسطينية، وكسر السرد، وفلسفة الواقع، والنزعة الواقعية السحرية، والنهاية السردية المفتوحة بالضرورة، والحكاية الإطارية..الخ.

وفي المنظور النسوي الخاص بإشكالية استلاب المرأة للمرأة؛ يتجاوز اضطهاد المرأة واستلابها الصراع التقليدي مع الذكورة والمجتمع الذكوري؛ ليغدو هذا الصراع أو الاستلاب بين النساء بعضهنّ ببعض؛ لذلك نجد شخصية الأم في رواية "هند والعسكر": حارسة لقيم المجتمع الذكوري ومستلِبة لابنتها، ونجد ثلاث نساء ظالمات يَستلبن انثى في رواية" عيون قذرة"من خلال أحقاد النساء وتكويناتهن النفسية، وتسهم المعلمة/ الاختصاصية الاجتماعية العانس في رواية "الأوبة" في الاستلاب باسم الدين، وتتشكل أم صالح في رواية "البحريات" من موروث الحماة وكنتها، وأم هاشم في رواية " جاهلية" من موروث الذكر هو السند، وشخصية "ضي" في رواية "الآخرون" من خلال استلاب المثليات بعضهن لبعض.

وكان لافتًا أن نجد رواية رجاء عالم (4 صفر) تستند إلى مفاهيم التحول والتناسخ، فتتشكل الرواية بصفتها كابوساً أو خطابًا غير معقول في مستويات أحادية الصوت وتناص الشخصية، وتحولات البطل، وأوهام الوصول، وانتظار الأم / المنقذ.

كذلك تقدم رواية "عالم بلا خرائط" لجبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف من جهتين، جهة الكتابة المشتركة على طريقة الأوراق المعرفية المتداخلة لدى العرافة"سيبيلا"، ومحاولة تفكيكها لمصلحة كل كاتب على حدة، وهي محاولة تقريبية تستبطن المأزق المنهجي "الأسطوري" في الفصل بين اللغتين، وأبعاد الإشكالية في روايات عديدة أخرى مشابهة،

ومحاولة التعرف إلى طريقة التشارك في كتابة الرواية، ثم ممارسة مغامرة الفصل بين لغتي جبرا ومنيف... والجهة الأخرى استخدام هذه الرواية في دراسة ثانية مع قصة قصيرة لأميمة الخميس للتعرف من خلالهما إلى الجذور التراثية الشهرزادية الفنية لبعض السرديات الحديثة؛ وذلك من خلال إشكاليات: انفتاح العنوان والحكاية الإطارية، والفضاء المكاني ولعبة الأسطورة، وأسطرة اللغة وتهشيم الزمن الواقعي، وأسطرة الصيغ، والفانتازيا والتسريع الزمني، والمفارقة.

وأخيراً، هناك بحث عن جماليات أو فتنة السرد النسوي في متن ثلاث قصص قصيرة لثلاث ساردات سعوديات، وهي قصص بدت متنوعة في تقنياتها السردية؛ كالتلاعب بصيغ السرد، والتلاعب باللغة، وتسجيل المعيشي المباشر، وما ينتج عن ذلك كله في سياق الذات والآخر ورؤية العالم في السرد.

يأمل الباحث أن يسهم هذا الكتاب في الكشف عن بعض إشكاليات السرد النسوي، وأن تكون أية إشكاليات أخرى في المستوى السردي عمومًا، مفضية إلى الحوار مع الآخر، وإلى توليد إشكاليات سردية في ابحاث ودراسات أخرى موازية أو متقاطعة مع ما ورد في هذا الكتاب.

الفصل الأول

الروايـــــة والعنـــــف

مقاربة في المنظور النسوي

الفصل الأول

الروايـــــة والعنـــــف مقاربة في المنظور النسوي

عتبة:

" لماذا تجيد الثقافة صنع أقفاص من حديد وأكفان وحلقات وحبال للنساء فقط، فيما يطير الرجال بعيداً عن سطوة ثقافتهم؟"[1].

مقدمة

يعد العنف أحد أهم العوامل المنتِجَة للخطاب الروائي النسوي في المملكة العربية السعودية، ومن ثمّ فإنّ بنية هذا العنف الذي يوجّه – عادة- إلى النساء في البنية الاجتماعية الافتراضية أو التخييلية، تحت مظلات مهيمِنة عديدة، تعدّ بعداً رئيساً في الوعي السردي النسوي تجاه العنف أولاً، ومن ثمّ تجاه الإرهاب ثانياً، بغض النظر عن مدى اتفاقنا أو اختلافنا مع هذا الوعي أو المنظور النسوي المبرَّر – على أية حال.

تحاول هذه المقاربة أن تستكشف ظاهرة العنف أو ثقافة العنف في الرواية النسوية، بصفتها ظاهرة رديفة لثقافة الإرهاب، وما ينتج عنهما (العنف والإرهاب) من تفكك اجتماعي حقيقي بطريقة أو بأخرى؛ وذلك من خلال اختيار عدد من الروايات النسوية المحلية، في سياق غدت فيه هذه الروايات خطاباً إشكالياً أو وثائق اجتماعية جمالية -أو غير جمالية- في تعبيرها عن علاقة المرأة – من منظور المرأة - بما حولها، وبالذات في مجال علاقتها بالآخر (الرجل)!!

في ضوء هذه الإشكالية، تحاول الرواية النسوية في المملكة العربية السعودية أن تنتج عدة أنواع رئيسة من العنف/ الإرهاب، لعلّ من أبرزها الأنواع الخمسة الآتية:

---

(1) بدرية البشر: الأرجوحة، دار الساقي، بيروت، 2010، ص154.

1- العنف الذكوري ضد المرأة: يتشكل هذا العنف من خلال تحول المرأة إلى ضحية أو "كبش فداء"، في سياقات علاقتها بالرجل؛ أباً، وأخاً، وزوجاً، وابناً، وقريباً، وجاراً، إلخ.

2- العنف المجتمعي ضد المرأة: يتشكل هذا العنف من خلال تركيبة العلاقات الاجتماعية، والقبائلية، والعرقية، والثقافية... المهيمنة في بنية المجتمع، وذلك استناداً إلى تصنيفات المجتمع وتناقضاته المتعددة.

3- العنف النسائي الداخلي: يتشكل هذا العنف من خلال علاقات النساء بعضهن ببعض في العلاقات الاجتماعية المألوفة، أو في علاقات الشذوذ والمثلية الغرائبية.

4- الإرهاب باسم الدين: يتمثل هذا الإرهاب في ثقافة التكفيريين وأعمالهم، كفكر "القاعدة"، والحركات التكفيرية الأخرى!!

5- الإرهاب الدولي (العلاقات الاستعمارية): يتمثل هذا الإرهاب في الصّراعات السياسية الدولية، وما ينتج عن ذلك من استعمار كالاستعمار الصهيوني لفلسطين، والاجتياح الأمريكي للعراق، وأفغانستان، وما إلى ذلك!!

لعلّ في النظرة الشمولية إلى الروايات عموماً إيحاءً بكونها مخزناً لثقافة العنف والإرهاب، ما يفضي إلى أنّ مقاربة هذه الروايات أو بعضها تحديداً، تؤكد وجود هذه الأنواع من العنف والإرهاب في كل رواية، ما دامت الروايات تشتغل على تعددية في الشخصيات والعلاقات والأزمنة والأمكنة والصراعات في زمكانيتها المعاصرة المشبعة بالصراعات والتناقضات، ولكننا سنكتفي بإبراز أهم ما في بعض الروايات دون غيرها في جانب دون غيره.

ليس أمام الباحث في هذا المجال إلا أن يكون انتقائياً في سياق تفعيل الأمثلة والشواهد في روايات دون غيرها؛ آملاً أن تشكل هذه الأمثلة والشواهد نموذجاً أو نسقاً أو نمطاً في الروايات النسوية عموماً، وبخاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار وجود نمذجة/ نمطية في أساليب العنف والإرهلب؛ فلا تكاد الاختلافات أو الفوارق أن تكون كبيرة بين ساردة

وأخرى؛ فصورة الكيان الصهيوني – على سبيل المثال- بصفته كياناً استعمارياً إرهابياً صورة عربية نمطية لا يختلف عليها اثنان أو اثنتان، وهكذا مع بقية مظاهر العنف والإرهاب في ثقافتنا على وجه التحديد!!

قد يقول قائل:ما الذي يجعل الباحث يحدد هذه المظاهر الخمسة في الرواية النسوية؟ وهل هناك رواية نسوية وأخرى ذكورية؟ حينئذ لا بدّ من تأكيد مسألة مهمة، وهي: أنّ هذه المقاربة تتبنى المنهج النقدي النسوي؛ هذا المنهج الذي يقر بوجود خصوصيات جمالية ورؤيوية للأدب النسوي؛ بصفته أدباً موجهاً ضد الذكور المهيمنين على المجتمعات العربية التقليدية في المنظور النسوي، وبذلك لا بدّ من أن نعترف بأن منظور المرأة ذات الإديولوجيا النّسوية في الدفاع عن حقوق المرأة وواجباتها، يختلف إلى حد بعيد عن منظور الرجال أو النساء غير النّسويات؛ لأن النّسوية في أهم فعالياتها تسعى دوماً إلى استحضار العنف الموجّه إلى النساء بأنواعه كلها، سواء أكانت هذه الكتابة بأقلام نسائية أم ذكورية!!

فكيف عبرت الرواية النسوية المحلية في المملكة العربية السعودية من خلال بعض نماذجها عن هذه الإشكاليات الماثلة في: العنف الذكوري، والعنف المجتمعي، والعنف النسائي، والإرهاب باسم الدين، والإرهاب الدولي؟

لا بدّ أن نؤكد مرة أخرى، أنّ هذه المقاربة تشتغل على روايات تخييليّة لا واقعية، وأنّ محاولة اعتبارها تاريخاً للمجتمع المحلي أو غيره، هي محاولة من قبيل ظلم الواقع والتجني عليه؛ لأن الساردة النسوية تكتب من منظورها المختلف عن منظور الرجل- كما أسلفنا، باعتبار منظور الرجل ربما يكون أكثر حيادية في نظرته إلى الواقع.

1. العنف الذكوري

يتشكل المنظور النسوي تجاه فعل الذكورة في سياق سردي رئيس، يتكون من خلال استحضار العلاقة بين المستعمِر(الرجل) والمستعمَر(المرأة)؛ إذ يعدّ النقد النسوي المرأة الباحثة عن حريتها وإنسانيتها مستعمرة للرجل المتسلط والقمعي على وجه العموم؛ لذلك تظهر صور الرجل عموماً في أنساق نمطية قائمة على استغلال المرأة واضطهادها بأساليب عنف

عديدة، أهمها: الضرب، والاغتصاب، وبذاءة القول، وسجنها في البيت، ومصادرة رأيها، إلخ؛ لتغدو هذه المرأة على هذا النحو مجرد سلعة في يد الرجل المهيمِن عليها، سواء أكان أباً، أو زوجاً، أو أخاً، أو ابناً، إلخ.

عادة ما تتناول الساردة مواضع التأزم في علاقات المرأة بالرجل في الرواية، وهنا يظهر الرجل في تمثيلات العنف العضلي على وجه التحديد؛ فنجد الضرب والإيذاء اللفظي يصل بالمرأة إلى درجات الانهيار وربما الموت، وأن المرأة في هذا السياق تغدو ضحية بامتياز، وهي تتلقى الصفعات والركلات والشتائم؛ وكأن الرجل الشرقي في البنية السردية النسوية وجد في الحياة كي يضطهد هذه المرأة ويذلها؛ لذلك يصعب أن نجد رواية نسوية لا تتناول هذا الجانب في شخصية الرجل، بصفته شخصاً تقليدياً عنيفاً في تعامله مع النساء من حوله، وبالذات في المجتمعات الفقيرة شبه المتخلفة.

ولعلّ الزوج يعد من أكثر الشخصيات الذكورية عنفاً تجاه الزوجة؛ إذ يغدو عنفه جريمة كبرى في المنظور النسوي؛ هذا المنظور الذي قد يبرر -بطريقة أو بأخرى- للأب أو للأخ أو للابن بعض تصرفاتهم بحكم التربية الأسرية وأحقية المسؤولية المعلقة بعنق الرجل تجاه الأمهات والبنات والأخوات والقريبات... أما الزوج فبالإمكان أن يكون غريباً عن المرأة في أية لحظة، من خلال الطلاق على وجه التحديد؛ إن لم يكن من أقربائها.

سنتناول بعض نماذج العنف الذكوري، من خلال رواية "أنثى العنكبوت"[1] لقماشة العليان، للتدليل على أنّ الرواية النسوية معنية بتفعيل هذا الجانب، ما دامت تضع في اعتبارها التركيز على إشكالية الصراع بين الرجل والمرأة داخل البنية الاجتماعية الأسرية؛ حيث تبدو تناقضات المرأة مع أبيها، وأخيها، ثم مع زوجها، وابنها؛ لينتج عن ذلك العنف الأسري أو العنف داخل الأسرة، بصفة المرأة أماً، وابنة، وأختاً، وزوجة...!!

***

تقدم رواية "أنثى النعنكبوت" شخصية الأب الظالم(عبد الرحمن محمد صالح)بصفته شخصية عنيفة، إن لم تكن إرهابية في مستوى الأسرة بامتياز، وذلك من خلال ممارساته

(1) قماشة العليان: أنثى العنكبوت، شركة رشاد برس، بيروت، ط3، 2002.

للعنف على زوجتيه وأبنائه وبناته وأحفاده وكل من له صلة بهذه العائلة المدمرة اجتماعياً ونفسياً، ومن ثمّ فإنه قد دمّر أفراد أسرته تدميراً فجائعياً مأساوياً؛ فكانت حصيلة تدميره لهذه العائلة أن أدخل زوجته الأولى إلى المصّحة النفسية بعد أن ضربها وشتمها كثيراً. فهو إضافة إلى الضرب المبرح على أجساد النساء، لا يترك كلمة من قاموس الشتائم والكلمات البذيئة إلا وأطلقها"[1]، أو يهدر بكل قاموسه المعروف من الشتائم البذيئة"[2]، فيترك أثراً قاتلاً على الأجساد وفي النفسيات معاً؛ ليصل بعض أفراد أسرته إلى درجة الجنون والانتحار.

ما فعله هذا الزوج/ الأب في زوجته الأولى وأم بناته وأبنائه من خلال صوت ابنتهما الراوية البطلة "أحلام"، يتمثل في ضربها وشتمها إلى حد إيصالها إلى درجة الجنون:"أهانك وسحقك وظلمك...ضربك حتى أدماك، ظلمك، نهبك، أبكاك، ثم ابتدأ السلب...سلبك نقودك ومجوهراتك، ثم سلبك حقوقك وأحلامك، وانتهى بأن سلبك عقلك حتى جننت على يديه"[3]. وبذلك تلقت هذه الأم شتائمه وضرباته الموجعة بصمت واستسلام تامين، ما أفقدها شخصيتها؛ لتمسي – وبالذات بعد زواجه من أخرى- بلا عقل، وهو يضربها دوماً: "بدلاً من أن يهدئ من روعها صفعها بعنف، وازداد صراخها وهياجها.."[4]، فغدت مسجونة في مصحة نفسية إلى أن توفيت أو قتلت أو انتحرت.

وكذلك فعل بابنتيه(ندى، وأحلام)، إذ انتحرت الأولى في المصحة النفسية، بعد أن كان يضربها بعنف، ومن ذلك –على سبيل المثال- هذه الحالة العنيفة من ممارساته للصراخ بها وضربها مع حاجته إلى موتها درءاً للفضيحة الاجتماعية:"صرخ بها...ثم صفعها بقوة لتزداد صراخاً وهياجاً، ليزداد ضرباً لها وركلاً حتى كادت تموت بين يديه، وهو يصرخ:ستفضحنا بين الجيران...إنّ موتها خير لها من الفضيحة"[5]، ومن ثمّ تغدو هذه الفتاة سجينة في المصحة النفسية إلى أن انتحرت أو قتلت. كذلك أمست الفتاة الثانية (أحلام)

---

(1) أنثى العنكبوت، ص76.

(2) أنثى العنكبوت، ص126.

(3) أنثى العنكبوت، ص169.

(4) أنثى العنكبوت، ص16.

(5) أنثى العنكبوت، ص ص 22-23.

منهارة بعد أن قتلت زوجها العجوز، الذي أجبرها أبوها على أن تتزوجه مقابل ثمن أو مهر عالٍ، كما سنلاحظ فيما بعد.

ولأن أحلام هي البطلة، فإنها تروي مأساتها ومآسي أفراد أسرتها على يدي والدها الظالم أو المجرم. ولعلّ من أبرز ملامح تعذيبه لها، أنها لم تنسَ أنه فجَع طفولتها بالضرب الشديد، وذلك بعد أن حاول الجار (الوحش الغادر)، الذي غافل زوجته، أن يغتصب هذه الطفلة (أحلام)، وعلى الرغم من فشل المحاولة، إلا أنها (أحلام) تتلقى صفعات موجعة من أبيها؛ تقول: "ما إن انتهيت من روايتي حتى فوجئت بصفعته المدوية على صدغي، تلتها صفعة ثم صفعات وصفعات"[1].

كذلك، عندما يرى أحلام بعد أن غدت معلمةمدرسة، تنزل من سيارة زميلتها، التي يقودها شقيقها، عائدة إلى البيت في ظروف طارئة، يضربها ضرباً مبرحاً، يصل بها إلى درجة الموت:"ما أن رآني أنزل من السيارة الغريبة، ورأى زميلتي وشقيقها حتى غاض الدم من وجهه، وسبقني إلى البيت ليضربني ضرباً مبرحاً ما زالت آثاره باقية"[2]، وتصف ذلك الضرب الموجع في موقع آخر من الرواية بقولها:"في البيت تلقيت صفعات دارت لها رأسي فنسيت كل شيء..."[3].

وعندما تواجه أحلام والدها الظالم، في دفاعها عن أختها الكبرى الأرملة بدرية، لمصلحة أن يوافق هذا الأب المتجبر على زواجها مرة ثانية، نجده يضربها ضرباً مبرحاً إلى حد أن تنهار: "أحسست بصفعة قوية على صدغي أطاشت صوابي، وصفعة أخرى وأخرى، سقطت على إثرها غير قادرة على الكلام ولا الصراخ ولا حتى البكاء"[4].

كذلك، دمر هذا الأب الحياة الأسرية لابنتيه بدرية وسعاد، بعد أن عاقب الأولى بمنعها من الزواج إثر وفاة زوجها، الذي أجبرها (أبوها) في السابق على أن تتزوجه، ثمّ زوّج ابنته الثانية (سعاد) لرجل عجوز في سنّه، بعد أن أخرجها من المدرسة عنوة؛ ثمّ عاقبها بهذا

---

(1) أنثى العنكبوت، ص14.

(2) أنثى العنكبوت، ص32.

(3) أنثى العنكبوت، ص124.

(4) أنثى العنكبوت، ص49.

الزواج لكونها تكره زوجته الثانية، التي في عمر بناته، فكان الموت أخف عليها من هذا الزواج الجائر: "لم تكن تدري أن خلافها الدائم مع زوجتك سيؤدي بها إلى هذا المصير... وأي مصير؟؟ إنه قتل بطيء متعمّد مع سبق الإصرار والترصد... لقد حرمتها من الدراسة التي عشقتها ووهبت فيها وأحبت مجتمعها من صميم قلبها، ولم تكد تصحو من هذه اللطمة الموجعة حتى فاجأتها باللطمة التالية الأشد قسوة ومرارة لتموت سعاد واقفة!!"[1]، حينئذ زفت سعاد لرجل في سن والدها، يملك المال، والعقلية المتحجرة وحفنة من الأولاد، على حد تعبير أختها أحلام[2].

لم يقتصر عنف الأب على زوجته الأولى وبناته الأربع فحسب، وإنما تجاوزهنّ إلى ممارسة إذلال أولاده الذكور الثلاثة؛ فشتمهم، وضربهم، ما جعلهم يعيشون مأساة حقيقية في منظور الراوية البطلة (أحلام)؛ إذ يجبر ابنه صالح على أن يتزوج ابنة عمه، التي لا يريدها، تقول أحلام في ذلك: "فوجئت بصفعة مدوية تردد صداها في بيتنا المفجوع من أبي على صدغ أخي، وهو يهدر بصوته القوي: ستتزوج ابنة عمك شئت ذلك أم أبيت...فقد اتفقت مع عمك على ذلك ولن تكسر كلامي.."[3]. وهذا ما يفعله أيضاً مع ابنه خالد، الذي جاء يطلب منه مالاً لعلاج ابنه المريض؛ فيصفعه، ويشتمه[4]، وأيضاً شرّد ابنه الثالث حمَد، الذي لم تعد تُعرَف أخباره كثيراً داخل الأسرة.

ولم تنج زوجته الثانية المدللة من هذا الضرب الشيطاني، بل من الطلاق، ثم يرجعها إلى عصمته؛ ويكون ذلك أحياناً لأسباب تافهة! تصور أحلام ضربه لهذه الزوجة، على نحو:"فوجئت بالمنظر الرهيب أمامي..أبي يضرب زوجته بكل عنف وقسوة وأولادها متعلقون بها...هي تصرخ وهم يبكون...هالني مرأى أبي، لقد تحول في لحظات من إنسان إلى شيطان...انتفخت أوداجه وأعمى الغضب بصيرته، فنبتت له قرون وذيل الشيطان"[5]؛ ليغدو

---

(1) أنثى العنكبوت، ص111.

(2) أنثى العنكبوت، ص111.

(3) أنثى العنكبوت، ص21.

(4) أنثى العنكبوت، ص82.

(5) أنثى العنكبوت، ص59.

تاريخه حافلاً بالمآسي في أسرته، كما تقول أحلام: "فأي سجلات حافلة سطّرها تاريخك أبي بدءاً باغتيال زوجتك على مذبح شهواتك، مروراً بتدمير أبنائك الواحد تلو الآخر، وانتهاء بتشريد أحفادك"[1].

في المحصلة، تحوّل هذا الأب إلى قاتل من منظور الراوية البطلة أحلام، التي تحمل أبيها مسؤولية تعذيب أفراد الأسرة وقتلهم، في سياق انتحار أختها ندى في المصحة النفسية:"لقد قتلها أبي ألف مرة قبل أن تغتالها جدران المستشفى المخيفة...قتلها أبي قبل أن تموت تلك الميتة البشعة وكأنها قطة مشردة بلا عائل، ربما انتحرت وربما قتلها أحد..كلا...كلا أيها العالم إن أبي هو القاتل الحقيقي، وقد قتل أمي قبل أن يقتلها ويشرد أهلها ويضع لنهايتها ألف علامة استفهام"[2].

هكذا، تتشكل صور الأب البشعة في نسق الرجل الظالم المستبد السّادي، الذي مزق أسرته وشتتها ولم يسعدها يومًا، بل كان مارداً جباراً وشيطاناً رجيماً، لا يحنو ولا يلين كملك مستبد:"إن علاقة أبي بنا جميعاً علاقة الملك برعيته...الحاكم بالمحكومين، ومن يتمرد عليه أو يخرج عن طاعته فقد انتهى من رعايته إلى الأبد"[3].

ومن جهة استلاب حقوق الأنثى، تبدو صور الأب التقليدي في توصيف أحلام لحياتها تحت سقف الذكورة المهيمنة: "أنه لا يحق لي الخروج من بيت أبي إلا لبيت زوجي ومن ثمّ إلى القبر"[4]. بل إنّ الأب يزوجها في سياق المتاجرة البذيئة بحياة الأنثى، بصفتها متاعاً للبيع والشراء، يقول هذا الأب بعد أن وافق على أن يزوجها للشيخ السبعيني:"سيدفع زوجك المقبل مهراً كبيراً، اتفقت معه عليه، سأعطيك جزءاً منه والجزء المتبقي من حقي، فقد ربيتك ورعيتك ولم أبخل عليك بأي شيء أردته"[5].

---

(1) أنثى العنكبوت، ص146.

(2) أنثى العنكبوت، ص37.

(3) أنثى العنكبوت، ص80. وينظر عن تمزيقه لأبنائه وتشتيته لهم، ص ص 112-115.

(4) أنثى العنكبوت، ص76.

(5) أنثى العنكبوت، ص170.

إذن، تعدّ هذه الرواية بنية سردية مسكونة ببطولة شخصية الأب الرمز في تشكيل ظاهرة العنف ومعاقبة زوجتيه وبناته وأبنائه وأحفاده، بدون وجه حق. وبإمكاننا أن نشير إلى صفحات كثيرة، تدين تصرفاته المتسلطة، وتعرّي ممارساته السادية تجاه أسرته التي غدت مدمرة بالكامل، لتغدو ظروف هذه الأسرة في الرواية تجسيداً لنموذج رجل "متسلط مستبد برأيه أو دكتاتوري، كما يقال"[1]، ومن ثمّ يصعب أن نجد ملمحًا إيجابياً في شخصية هذا الأب/ الزوج، باستثناء تغيّره المحدود في حالة مرضه الطارئة، التي جعلته يشعر بشيء من عقدة الذنب تجاه بعض أفراد أسرته، ثم يتلاشى ذلك كله، بعد أن يستعيد صحته، فيعود إلى سيرته الأولى المتسلطة العنيفة.

من ناحية أخرى، وجدنا كيف تتشكل شخصية الأب بصفته زوجاً عنيفاً، ثم يجبر بناته وأبنائه على زيجات فاشلة؛ فنجد زوج ابنته بدرية -على سبيل المثال- في صورة: "سكير عربيد دأب على ضربها طوال حياتها معه"[2] حتى وفاته، التي كانت رحمة لها.

ولما حاولت بدرية مع أبيها على أن يوافق على أن تطلّق من زوجها قبل وفاته، كان موقفه مسكوناً بالعنف والرفض تجاهها:"ليس عندنا مطلقات في العائلة ولن يكون... ستعيشين مع زوجك وتتحملين معه كل الصعوبات ثم تموتين معه"[3]، وبذلك عادت بدرية إلى بيت زوجها: "مطأطأة الرأس ذليلة ليمارس عليها شتى صنوف الإهانة والإذلال وسحق الكرامة"[4]. ثم ما أن يموت هذا الزوج الظالم، حتى يرفض هذا الأب الجائر أن تتزوج بدرية أخا زوجها الطيب؛ لأن هذا الأب يرى أنّ "الأرملة لا تتزوج مرة أخرى في عرف أبي وقوانينه الجائرة"[5] كما تقول أحلام.

أما زوج أحلام، الشيخ السبعيني تاجر قطع الغيار، فهو زوج لامرأتين وأب لخمسة عشر ولداً وبنتاً. وعدا عن ذلك، فهو عاجز منكسر في فراش زوجته الثالثة (أحلام)، بل

---

(1) أنثى العنكبوت، ص10.

(2) أنثى العنكبوت، ص13.

(3) أنثى العنكبوت، ص13.

(4) أنثى العنكبوت، ص ص 13-14.

(5) أنثى العنكبوت، ص17.

يتحول إلى وحش كاسر، وهو يهيل عليها الصفعات تلو الصفعات؛ ليخفي عجزه الجنسي: "فوجئت بصفعة تدوي في فضاء الحجرة البارد، ثم انهالت الصفعات والركلات تطول ما عجزت الشيخوخة عن الوصول إليه"[1]. وفي موقف آخر من التعذيب والضرب، تصف حالها معه: "جذبني من شعري بكل قواه حتى خلت خصلاتي تتساقط بين أصابعه، صرخت من شدة الألم فضرب برأسي الحائط مرات ومرات حتى رأى الدماء تسيل على وجهي بغزارة فركلني وخرج..."[2].

وأخيراً، يتحول هذا المشهد المأساوي بين الزوج العاجز والزوجة المستسلمة إلى انتفاضة الزوجة (أحلام)، وهي تدافع عن نفسها في مواجهة ضربه لها، فتكون النتيجة أن تقتله، كما يظهر في هذا المشهد الدامي: "انهال عليّ بالصفعات والركلات والضرب المبرح... وغلياني يزداد والحرارة اللافحة في جوفي تطلق حممها حتى نسيت نفسي، وخرج المارد الحبيس داخلي ليعلن عن انتهاء فترة صمته...دفعته بكلتا يديّ...ازداد جنونه وهو يرى تمردي وجسارتي، فأمعن في ضربي، ولم أشعر إلا ويداي تمتدان إلى عصاه الغليظة الملقاة على الأرض وأهوي بها بكل قواي على رأسه الفارغة فأحطمها بضربة واحدة، ليتهاوى إلى جواري فاقدًا الوعي...وفاقداً الحياة كذلك"[3]. وبهذا التصرف يصبح قتل هذا الزوج معادلاً موضوعياً لقتل الأب الظالم، كما يظهر من عبارة المرأة القاتلة أحلام، وهي تقول لأبيها، بعد أن غدت نزيلة في المصحة النفسية: "أبي أنا لم أقتل زوجي...أنا قتلتك أنت..."[4].

إن عنف الزوج/ الأب في هذه الرواية يعد نموذجاً تخييلياً إشكالياً في سياق العنف داخل الأسرة، بحيث يكون الرجل ظالماً جائراً، يمارس العنف بأساليب فجائعية، أوصلت بعض أفراد أسرته إلى الجنون والانتحار وردات الفعل العنيفة!!

---

(1) أنثى العنكبوت، ص ص180 –181.

(2) أنثى العنكبوت، ص182.

(3) أنثى العنكبوت، ص195.

(4) أنثى العنكبوت، ص202.

2. العنف المجتمعي

تتوسع دائرة العنف تجاه المرأة، فينتقل هذا العنف من داخل الأسرة إلى المجتمع الواسع، المحكوم بقيم ذكورية ماثلة في العادات والتقاليد، والأنظمة واللوائح؛ فتشعر هذه المرأة - في منظورها - أنها تنتمي إلى مجتمع يستلبها، ويمارس مظاهر عنف عديدة تجاهها؛ فتغدو شخصيتها مشيّأة، ومحاصرة، وعرضة للقنص والهيمنة والاستلاب، بحيث يصعب عليها أن تجد نفسها قادرة على العيش في مجتمعها، بدون أن ترافقها هيمنة ذكورية أسرية، أو قبائلية اجتماعية، أو سلطة سياسية دينية، أو غيرها.

لا بدّ أن تشعر المرأة بأنّ المجتمع، في المدينة والريف والبادية على السواء، هو مجتمع للرجال، وأن المرأة مكبلة الحركة أو أنها فريسة سهلة لأطماع الآخرين، فيما لو قررت أن تتحرك بحرية خارج عتبة بيتها، من هنا يبدو المجتمع، الذي يهيمن عليه وعي الذكورة، مسكوناً بآليات ذكورية تقمع النساء وتصادر وجودهن الفاعل؛ لأنهن فضائح، أو عورات، أو عيب، أو ما إلى ذلك، ما يستدعي تعدد مظاهر عنف المجتمع ضد النساء، في المنظور النسوي تحديداً!!

ينبغي أن نميز بين تصرفات النساء المبتذلات في شوارع المجتمع وكواليسه، وتصرفات النساء الفاعلات في الحياة المعيشة، بصفة المرأة الفاعلة شخصية اجتماعية ذات كينونة مستقلة، ومنتجة أسرياً، واجتماعياً، واقتصادياً، وثقافياً، إلخ!! وأنها تحتاج إلى أن تكون لها حريتها الشخصية، ووضعها المساوي لوضع الرجل في قيم المعيشة والأخلاق والإنسانية.

نتساءل:كيف عبّرت الساردات عن ردود أفعال المنظومة الاجتماعية تجاه حراك المرأة وآرائها وإنسانيتها في بعض تصرفاتها، وبخاصة في مسألة حرية اختيارها الزوج المناسب؟

ستتناول عنف المجتمع تجاه المرأة في سياقين رئيسين، هما:

1- دور القبيلة وما تفرضه من تكافؤ في الأنساب في مسألة زواج الأنثى.
2- دور الممارسات الدينية ممثلة في مؤسسة "الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر".

سنحاول التعرف إلى هذين السياقين من خلال بعض الروايات، التي ركزت على وجود عنف قبلي، يمارس على النساء في أمر زواجهن تحديداً، بحيث يعد الحسب والنسب المعيار الرئيس، إن لم يكن الوحيد في الموافقة على زواج المرأة، وهنا تتراجع مبادئ: الدين، والأخلاق، والحب، والمال، وغيرها، لمصلحة التكافؤ في النسب، الذي يلقى انتقاداً حاداً في المنظور النسوي.

تقدم رواية "سقر"[1] لعائشة عبد العزيز الحشر، شخصية نسوية رئيسة، هي مها المميزة في كل شيء: "مها طالبة مميزة حين كانت في الكلية. ومميزة في مدرستها التي تعمل بها معلمة بعد تخرجها. ميزها ذكاؤها واتساع أفقها. وميزها أيضاً جمالها الهادئ ورقتها المفرطة. من يراها يرى التأني في تصرفاتها والخجل في كلماتها. لكن حين يتعامل معها يدرك أن الهدوء لا يتنافى مع الصلابة وقوة الشخصية"[2]. لكن هذه الشخصية المميزة، لا يؤهلها تميزها، كي تقرر أمر زواجها من عبد الله الذي تقدم لخطبتها، ووافقت عليه؛ لأن مشكلة عبدالله الوحيدة ليست في المال، أو الأخلاق، أو الدين، وإنما في اسمه الرباعي الغريب(عبد الله عبد الواحد مراد شوكت)، هذا الاسم الذي يجعله غير مكافئ في النسب لأسرة مها وقبيلتها من منظور مجتمعها.

يصف والدها هذا الوضع الغريب في عبد الله على أنه لا ينتسب إلى قبيلة معروفة؛ بمعنى أنّ نسبه ضائع: "جده اسمه مراد شوكت.. من أين جاء شوكت هذا؟ لا أحد يدري. لا يعرف أحد ممن سألتهم عنه ما قبيلته. ما أصله.. لمن ينتسب(...) ليس مناسباً أبداً. الرجل متعلم ووظيفته مرموقة، وكل من يعرفه يثني عليه. ويعلم الله أني بذلت جهدي عسى أن أجد من يعرف أصله وفصله فأوافق عليه. لكن مادمت لم أجد له قبيلة ينتسب إليها ويكون نسبه مكافئاً لنسبنا فلن أفضح نفسي بين ربعي"[3]؛ لذلك يرفضه، وتتفق معه الأم على ضرورة الرفض؛ فتعلن لابنتها أن هكذا زواج لا يمكن أن يتمم في شرع القبيلة: "أنت بنت

---

(1) عائشة عبد العزيز الحشر، سقر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2008.

(2) سقر، ص 12.

(3) سقر، ص 99.

قبائل لها نسبها وأصولها.. كيف تريدين الزواج بمن لا يناسبك ولا يناسب أهلك وناسك؟"[1]؛ ففي هذا السؤال الاستنكاري يكمن استلاب حقوق الذات الأنثوية، لمصلحة علو صوت القبيلة الميهمن!!

هكذا يبدو العنف من الناحية النفسية ماثلاً في تصور مها المميّزة في كل شيء – كما أسلفنا– عن نفسها، يكمن في شعورها العميق بأنها شخصية مستلبة بامتياز في مجتمعها: "هم (الأهل) وكل المجتمع يرون أني ملك أبي وأخوتي الذكور حتى وإن كانوا أصغر مني. هم يرون أنّ عليّ الانصياع لأوامرهم.. أن ألغي قلبي وعقلي وشخصيتي.. وأبقى حيث وضعوني إلى أن يسلموني بأيديهم إلى الزوج المناسب من وجهة نظرهم"[2]، بل يصل الأمر بها أن تتصور أنوثتها غدت لعنة أبدية، تحاصرها: "لمجرد أن تولد الطفلة أنثى فقد جاءت أوزارها معها..وزرها هو أنها لم تكن ذكراً(...) كل العلاقة في مجتمعنا قائمة على هذا الاستعباد والتسخير والإذلال والتعذيب"[3] للأنثى، التي لم يبق أمامها إلا أن تكره والدها وتحقد عليه؛ لأنه يضربها كما تضرب البهائم ويشتمها، ويبصق في وجهها، ويسجنها... عندما تعلن رأيها في شؤونها بصراحة: "قدري أن أكون ابنة لرجل أكرهه..أكرهه يا عبودي جداً.. لقد ضربني كما يضرب المتوحشون البهائم، ركلني بقدميه حتى سال الدم من أنفي..صفعني على خدي..امتلأ جلدي بالخطوط الحمراء الدامية من تأثير عقاله. وامتلأ جسدي بالرضوض والكدمات..كادت أضلعي أن تتهشم تحت قدمي..بصق في وجهي وسجنني في حجرتي اثني عشر يوما"[4].

في هذا السياق أيضاً، لم يعد بإمكان مها إلا أن تصرّ على أن تتزوج عبد الله، ما يجعل والدها الشيخ عبد الرحمن يستمر في ضربها، وإيذائها، إلى حد أن تمرض، ولا يتمكن الأطباء في المشفيات أو شيوخ (الرقية الشرعية) من علاجها.

---

(1) سقر، ص 143.

(2) سقر، ص ص 83-84.

(3) سقر، ص 66.

(4) سقر، ص 127.

تصف العنف تجاهها في لحظة إعلانها رأيها أمام والدها على هذا النحو: "الشرع يعطيني حق الرفض أو القبول، ولا أتزوج إلا عبد الله حتى لو ذبحتني. قفز والدها إليها وصفعها بكل قوته على وجهها وهو يردد: إذاً أنت تعرفينه يا فاجرة.. ماذا قلت؟.. الشرع..تعرفين الشرع الآن يا قليلة الدين والتربية. وتوالت الصفعات"[1]. كذلك يستخدم عقاله في ضربها: "هوى عقال والدها على كتفيها بقوة أسقطتها أرضاً، ثم توالت الضربات والركلات وهي مكومة تصرخ وتستنجد، ووالدها يلعنها، ويردد بصوت مرتفع: "يا فاجرة.. تضعين رأسي أنا في التراب..يا ساقطة"، والعقال يرتفع ويهوي عليها في كل أنحاء جسدها دون تمييز، وهي تحاول أن تحمي وجهها بكفيها، فيركلها والدها بحذائه إلى أن سال الدم من أنفها"[2].

نتساءل: ما نتيجة هذا العنف تجاه منع هذا الزواج بين مها وعبد الله؟ يزوج الأب ابنته لشاب من القبيلة، ثم يدرك هذا الشاب أنها امرأة مريضة؛ فيطلقها، لتغدو حالتها مشرفة على الموت بعد أن فشلت محاولاتها في الانتحار. كذلك يفقد عبدالله سيطرته على قيادة سيارته، فتتكسر عظامه؛ ليغدو مشلولاً بالكامل. وفي المحصلة، يشعر هذا الأب (الشيخ عبد الرحمن) أنه وراء صنع هذه المأساة الكبرى، امتثالاً للخوف من العار في قبيلته، وأنه في داخله لم يكن قوياً ليساند ابنته في زواجها ممن تحب؛ لكنه نموذج بشري ذكوري قبلي مسيَّر، غير قابل للتغيير، باستثناء تسرّب هواجسه الداخلية، عندما يكون منفرداً: "هوت كفه على وجهها بقوة أسقطتها على الأرض من جديد.لم يعط الشيخ عبد الرحمن أي أوامر هذه المرة بسجن ابنته.. لقد دخل إلى حجرته ووضع وجهه بين كفيه وبكى.. بكى وكان قد نسي أن الرجال يبكون أيضاً.. تمنى في داخله لو أنه كان قادراً على أن يزوجها ممن أحبت.. لكنه محكوم بما لا يستطيع تجاوزه.. أدرك في تلك اللحظة أنه ضعيف مهما تجبر على ابنته..

---

(1) سقر، ص ص 101-102.

(2) سقر، ص 108.

ضعيف لأنه وقف ضد الأضعف.. ضد مها.. لو أنه قوي كما كان يظن لساند ابنته وقاوم تقاليده"[1].

ولكن عقد الذنب هذه لم تغير شيئاً؛ لأنه دمر حياة ابنته، وجعلها"كبش فداء" للعادات والتقاليد، وما عاد بإمكانه أن ينقذها مما هي فيه، باستثناء التردد بها على المشفيات والشيوخ لعلاجها، الذي لم يعد ناجعاً لفتاة أضحت فريسة للانهيار والجنون والموت، في مواجهة سطوة الأب وعنجهيته وتمسكه بقيم القبيلة الجائرة.

إذا كانت رواية "سقر" قد ركزت على العنف المنطلق من الزواج غير المتكافىء في النسب، من جهة مفهوم "الخضيري"[2]، فإن رواية "جاهلية"[3] لليلى الجهني، تعد اللون مفصلاً في ممارسة العنف تجاه الأنثى، وذلك عندما يتجرأ مالك الأسود "التكروني" على أن يتقدم لخطبة لين ابنة القبيلة، التي يتعاطف معها والدها، لكنه لا يستطيع أن يوافق على زواجها منه؛ لأن الناس حينئذ سيدمرونها، إن لم يقتلها أخوها هاشم، الذي استبق الأمور، فضرب مع رفيقه مالكاً إلى درجة الغيبوبة والإشراف على الموت، ما يجعلها -في المحصلة- تشعر أنها ارتكبت ذنباً كبيراً بوساطة الحب:"هل أخطأت عندما أحبت رجلاً أسود؟ هل ارتكبت ذنباً في حق الله أو الناس؟ هل أحبت إنساناً، أحبت قلباً من ذهب، ولم تنظر إلى اللون، لكنّ أخاها لم ينظر إلا إلى اللون! فعاقبها.قال لها أبوها: إن الناس لن تنظر إلا إلى لونه وسيعاقبونك، وأنا لا أريد لك أن تتعذبي"[4].

من هنا تركز الرواية على بنية المجتمع / القبيلة/ الناس الذين تتشكل فيما بينهم ثقافة العنف والعنصرية، ما يجعل زواج مها من مالك في منظور الأب يشبه رمي ابنته إلى

---

(1) سقر، 158.

(2) توجد إشارة في "سقر" إلى أنّ والد مها يعدّ نفسه أفضل من نلسون مانديلا، من خلال قولها:"أبي يرى بأنه أفضل من مانديلا؛ لأن مانديلا أسود.تخيل..العنصرية عينها وبكل فخر، أبي وكل رجال القبيلة ليس لديهم خيار ليشعروا بأنهم أهل للحياة غير التمسك بالنسب"، سقر، ص104.

(3) ليلى الجهني، جاهلية، دار الآداب، بيروت، ط1، 2007.

(4) جاهلية، ص ص 50-51.

الشارع المستباح؛ ليأكل الناس لحمها، كما يظهر ذلك من الحوار باللهجة الدارجة بينه ومالك، الذي جاء يخطبها، فرفضه الأب بسبب لونه تحديداً:

- سامحني يا ولدي، بس أنا ما أقدر أرمي بنتي للناس تاكل لحمها.
- يا عمي أنت لما تزوجني إياها ترميها؟
- أبداً يا ولدي، لكن إنت فاهم ومتنور وتعرف أنا إش أقصد، العيب مو فيك، العيب في الناس اللي ما ترحم، وأنا ما أقدر أرمي بنتي للأذى.
- وإحنا إش لنا بالناس؟ تقدر توقفهم عند حدهم. هادي بنتك يا عمي، وسعادتها أهم عندك من الناس ولا أنا غلطان.
- حاشاك ياولدي، لكن...!
- لكن إيش يا عمي؟ إنت حتى رديت علي من غير ما تفكر، ومن غير ما تشاور بنتك!
- لا تواخذني يا ولدي، المسألة ما يبغالها سؤال. قلتلك أنا ما أقدر أرمي بنتي.
- عشنّي أسود يا عمي؟ (...) لا تردني خايب يا عمّي.
- جبر الخواطر على الله، وكل توب له لبّاسه[1].

في هذا التصور المجتمعي الدال، يصبح اللون الأسود –في منظور مالك من خلال رؤية الساردة النسوية– شتيمة تلاحقه، لكنها لم تعد تغضبه، وإن كانت تحسب ضربة توجعه دوماً:أن يكون اللون هوية، بطاقة يعرفه الناس بها، وتعرّفه بهم. لقد استحال اللون في حياته إلى الضربة الموجعة التي لن يعرف كيف يردّها، ليس لأنه ضعيف أو عاجز، بل لأن اللون الآخر لم يكن سبّة أبداً. كانت دناءة لونه شيئاً موغلاً في القدم، بحيث يعجز الآن عن أن ينفيها، حتى لو تترس خلف ألف آية أو حديث[2]. وتأكيداً لقيم القبيلة التي لا ترحم من يخرج عن تقاليدها وأعرافها، تورد الساردة أمثلة عديدة، تكشف عن ثقافة قبليّة مترسخة في

(1) جاهلية، ص ص 129–130.

(2) جاهلية، ص 143.

هذا الجانب، تؤدي بالخارجين عن العادات والتقاليد إلى مصائر مأساوية، نهايتها القتل أو الانتحار على العموم[1].

لقد قدمت الساردة ثقافة جاهلية العصر الجاهلي متداخلة مع ثقافة جاهلية القرن الحادي والعشرين في المستوى الشعوبي والقبلي في المجتمع، باعتبار العنف القبلي مهيمناً، وهو يستلب حرية الأفراد، ويميز بين الناس في الأنساب والألوان، ومن ثمّ لم تعد قضايا الدين أو الأخلاق أو المال مجدية في الزواج غير المتكافئ من جهة الأنساب؛ لذلك لم يبق أمام مها إلا أن تقرر ألا تتزوج مالكاً الذي ربما لن يعيش بعد أن ضربه أخوها إلى درجة الموت إثر جرأته في خطبتها؛ لأنها في المحصلة تعرف أن زواجها منه؛ سيؤدي إلى إيذاء والدها الطيب في تصرفاته معها دوماً: "الأشياء التي تحول بينهما يرى الناس أنها أقدس مما قاله الله في سمائه، وسيؤذون أباها، وهي لا تريد لأحد أن يؤذي أباها. لقد كان أباً صالحاً طوال ما مضى من عمرها، وتعرف أنه سيبقى كذلك لما بقي من عمرها"[2]، وهذا تحديداً ما يجعل ثقافة القبيلة هي الثقافة المسيطرة على الأفراد، وبالذات الإناث، الذين لا يملكون مصائرهم عندما يتعلق الأمر بزواج غير متكافئ في النسب تحديداً!!

من جهة أخرى، هناك تشابه بين كثير من الروايات في مسألة انتقاد "هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر" بصفتها تمارس عنفاً ضد النساء أكثر من الرجال؛ أي أنّ هذا العنف ينخفض إلى مستويات متدنية جداً، عندما يتعلق الأمر بالرجال، ما يجعل المرأة تعاني معاناة مؤلمة، قد تصل إلى حد الانتحار والموت بسبب فضيحتها على أيدي بعض عناصر الهيئة، بعد أن أمسكوا بها مع رجل في أحد مطاعم جدة (وجدة أخف وطأة من الرياض)، طلب منها أن يراها قبل أن يتقدم لخطبتها[3]!!

---

(1) ينظر على سبيل المثال حكايات من هذا النوع، في رواية "جاهلية"، حكاية مزنة السجينة، وحكاية شرف التي انتحرت، ص ص 81- 87، حكاية شابين يقتلان زوج ابنة عمهما؛ لأنه رفض أن يطلقها، ص ص 125_126، حكاية الحجاج وأم كلثوم ابنة عبد الله بن جعفر، ص ص 135-136.

(2) جاهلية، ص96.

(3) زينب حفني، سيقان ملتوية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2008. ينظر على سبيل المثال: شخصية هيا، ص115-116.

تقدم رواية "نساء المنكر"[1] لسمر المقرن، بدءاً من عنوانها الذي يجسد الموقف العنيف تجاه المرأة؛ أي أن تعدّ النساء منكراً، تقول الراوية البطلة (سارة): "الضمير التقليدي لا يتوانى في وصفي أمام نفسي بحاملة الخطيئة"[2]، وأنّ "النساء في تعريفهم مغويات جنسياً، فهن المدبرات لخطيئة الرجال"[3]، ما يعني أن المرأة مستلبة، وأن الرجل هو من يستلبها، بعد أن يعدّ ضحية لها؛ لأنها تغويه، وتدخله في الخطيئة.

تصور الساردة حالة اعتقال "الهيئة" لسارة بطلة الرواية، في أحد المطاعم العائلية بالرياض على النحو الآتي: "يجرني من عباءتي: "قدامي يالداشرة".رأيتهم يلقون برئيف في مؤخرة سيارتهم الصالون، حملوه ورموه أمامي وكأنه "خروف". فزعت من هذا المشهد، وصرخت لعلّ الناس تنجدنا، فهوى بيده على وجهي حتى شعرت بأني فقدت البصر.ثم إنهم سحبوني في اتجاه سيارة ليموزين صغيرة، وأنا أصرخ منادية: "رئيف لا تتركني أنا خائفة". ومضت السيارة التي نقلوه فيها، جلست أنا على الأرض في مقاومة مني لقوتهم. فراح الرجل يجرني على الإسفلت حتى رأيت دمي يجري عليه؟!"[4]. يشكل هذا المشهد إشكالية غير إنسانية، بغض النظر عن مدى واقعيته، أو اعتباره حالة فردية لا نموذجاً أو نمطاً شائعاً.

ثم نجدها تتعرض لحالات عديدة من الضرب والعنف في أثناء الطريق إلى "مركز الهيئة"، تقول: " صار يضربني طوال الطريق على جسدي في كل اتجاه، ونال رأسي النصيب الأكبر من الضرب حتى فقدت الوعي"[5]. كذلك تُضرب في المركز، على نحو: "قدمه الغليظة تنشب في بطني، وهكذا انهالت عليّ الضربات واحدة تلو الأخرى في المكان نفسه، حتى أسقطتني ضرباته على أرض الكرامة المهدورة، فتشربها جسدي بأكمله، ورأسي الذي تطنّ به أصوات المقهورين قبلي وبعدي في هذه الغرفة، وكذلك حواسي جميعها تشربت رائحة

(1) سمر المقرن، نساء المنكر، دار الساقي، بيروت، ط2، 2008.

(2) نساء المنكر، ص7.

(3) نساء المنكر، ص13.

(4) نساء المنكر، ص41.

(5) نساء المنكر، ص42.

الظلم"[1]، وهنا يتجاوز العنف الجسد إلى النفس؛ حيث تهدر الكرامة، ويتحقق القهر والظلم. وبكل تأكيد يكون تأثير العنف النفسي أشد تأثيراً من العنف الجسدي.

ويتضاعف ضربها وإذلالها عندما ترفض أن توقع على اعترافات وجرائم، لم ترتكبها، بل تشعر أنّ ما يمارس عليها هو جريمة بحق الإنسانية والمواطنة والعقيدة:" على ماذا أوقع؟ وعلى أي شيء أدون اعترافاتي بجرائم لم أرتكبها، سلسلة طويلة من التهم منها ما سمعت عنه في مجتمعي، ومنها ما لم أسمع عنه ولا حتى في الأفلام العربية القديمة.ما يحصل في هذه الساعة هو جريمة كبرى، ليست بحقي فحسب، بل هي جريمة بحق الإنسانية، وبحق وطني، وبحق الدين الإسلامي الذي يتصرفون باسمه، ويريدون توظيفه في إهانة البشر وسحق كرامتهم"[2].

تتلقى صفعة الشيخ القوية بسبب رفضها التوقيع، ثم يبدأ رجل آخر (الشيخ عبيد) بضربها وتعذيبها، إلى حد أن تفقد وعيها:" يحمل بيده العدة: عصا خشبية عريضة الرأس دقيقة الساق ملفوف عليها لاصق أسود، قامت بتحيتي على أكمل وجه، والرأس بالرأس، فأسقط ضربات تلو أخرى برأسها على رأسي. وأراد أن يستمتع بيده فتارة يضرب بالعصا وتارة بيده حتى غطّت الدماء وجهي ولم أعد أعي ما يحصل"[3].

كذلك تقدم الرواية نماذج من العنف عند غير بطلة الرواية (سارة)، فنجد قصصاً أخرى مشابهة لكل من نورة وخولة[4]. وفي المحصلة، يكون حكم سارة ثلاث سنوات سجن، مقابل ثلاثة أشهر سجن لرئيف، ما يؤكد وجود عنف في الأحكام تجاه النساء قياساً إلى أحكام الرجال؛ من منظور أن خطيئة المرأة أكبر بكثير من خطيئة الرجل في مستوى الخطأ نفسه؛ ما يستدعي أن تعلق الراوية البطلة على هذا التمييز في الأحكام القضائية بقولها: "كانت عقوبته أخف من عقوبتي بكثير مع أنه من المفترض أن الجرم واحد. فحتى القرآن

---

(1) نساء المنكر، ص43.

(2) نساء المنكر، ص44.

(3) نساء المنكر، ص45.

(4) نساء المنكر، ص ص 47- 62.

الكريم الذي يدعي هذا القاضي بأنه يطبق شرعه لم يفرق بين عقوبة الرجل والمرأة في مثل ما اتهمنا به"[1].

تكاد بنية هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر أن تحمل ملامح بنية نمطية ما ثلة في العنف والتجاوز في غير رواية من روايات هذه المقاربة، نذكر منها بالإضافة إلى هاتين الروايتين روايتي: "الأرجوحة" لبدرية البشر، و"سيقان ملتوية" لزينب حفني[2].

لا ينكر عاقل ما لهيئات الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر من أدوار إيجابية، تحصن المجتمع من كثير من المفاسد والشرور، ولكن من المهم أن تكون الوسائل في العقاب إنسانية لا عنيفة، مهما كانت درجة الشر أو الخطيئة التي يرتكبها أفراد في المجتمع.

* * *

في هذا السياق، نجد شخصية سارة في رواية "الأوبة"[3] لوردة عبد الملك، تقدم هي الأخرى رواية كاملة عن العنف الذي مورس عليها باسم الدين، من خلال استغلال مشاعرها الدينية الفطرية، وهي طالبة متفوقة في المدرسة الثانوية؛ لتغدو بعد أن تنهي الثانوية العامة زوجة لعبد الله "المطوع" المريض نفسياً، بعد أن ورطتها معلمتها "فلوة" (أخته) في هذا الزواج؛ لتكتشف سارة بعد ذلك عن أنها غدت مدمرة نفسياً واجتماعياً وإنسانياً، ثم ما أن تُطلَّق من عبد الله في سياق مرضي، حتى يتزوجها الشيخ علي الشاذ المشعوذ، الذي كان يعالجها من السحر والمس، ثم صار يضربها بجنون، ويستغلها جسدياً، إلى أن وصلت حالتها إلى درجة الانهيار والموت؛ لكن الطب النفسي، أنقذها مما هي فيه؛ لتعلن أنها ستعمل على فضحهم، ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً، وهي التي تبدأ روايتها لحكايتها من منظور العنف الذي مورس على ظهرها مع الشيخ علي، بصفة ظهرها:" لن يحتمل الضرب ليلة والفحولة ليلة"[4]، في مشاهد تمزج بين العنف والجنس، ما يجعل الرواية التي كتبت باسم مستعار، تعبر عن سياق سيري فاضح بطريقة أو بأخرى.

---

(1) نساء المنكر، ص 73.

(2) ينظر : سيقان ملتوية، ص ص101-116، والأرجوحة، ص ص 19-26.

(3) وردة عبد الملك، الأوبة، دار الساقي، بيروت، 2006.

(4) الأوبة، ص5.

يصور المشهد الآتي -على سبيل المثال- حالة الضرب والعنف التي تلقتها سارة المريضة بعد أن رأت زوجها في وضع شاذ مع زوجته الأخرى؛ فكان أن ضربها بقسوة وعنف: "أمسكني من جديلتي الطويلة ويدأ كالمجنون يضرب رأسي بالجدار. يبصق عليّ مخاطه اللزج بحقد(...) والدم يقطر من سقف فمي ساخناً، وأصابعه تقتلع منابت شعري. دفعني بقدمه فوقعت أرضاً ليبدأ بركلي بعنف صارخاً بأعلى صوته: يا ساقطة أنت ساقطة وبس، الشرهة على من يتزوج ساقطة مجنونة). تصاعد الألم إلى كل شبر من جسدي"[1].

ثم يتحول هذا العنف في حياة سارة إلى درجة أن تمارسه على نفسها بأساليب شاذة وغير واعية، الأمر الذي جعلها تصل إلى مرحلة الانتحار أو الموت، ثم ما أن تحررت من زواجها الثاني الفاجع، ودخلت في جلسات مكثفة للعلاج النفسي؛ حتى جاءت هذه الرواية تعبيراً عن استرجاع مأساة امرأة مورس عليها العنف إلى درجة القتل أو الانتحار، تقول:"كان على الأيام أن تمر وتمرّ، والجلسات أن تتلاحق حتى أبوح لها بشيء من عذابي، وحشتي، تصدعي، انكساراتي، ديني، ربي، مرضي، جنوني، عبد الله وفلوة، كوابيسي، الشيخ علي، هوسي، وسواسي، وسخي"[2].

هناك مشاهد كثيرة من هذه الناحية المأساوية، تكشف عن الفساد الذي يمارس باسم الدين في المنظور النسوي، وهو فساد لا يتجاوز كونه شذوذاً وشعوذة وتلاعباً بإنسانية الإنسان. وما يستحقه الشيخ علي، وفلوة، وعبد الله، الذين عذبوا هذه الفتاة المتخيّلة، واستلبوا حريتها وحياتها الطبيعية، هو أن يصوروا على أنهم رموز للفساد باسم الدين؛ لتكون هذه الرواية تعبيراً عن ممارساتهم البشعة في الرؤية العميقة للدلالة السردية !!بغض النظر عن مدى واقعية هذه البنية السردية المتخيلة.

---

(1) الأوبة، ص51.

(2) الأوبة، ص79.

3. العنف النسائي

لا يقتصر العنف ضد النساء على الرجال فحسب، وإنما نجد عنفاً بين النساء بعضهن على بعض، كأن تمارس الأم عنفاً على ابنتها، أو المدرِّسة على طالباتها، أو الحماة على زوجات أولادها، إلخ. وهنا يبدو وقع العنف أكثر إيلاماً في حياة المرأة، فيما لو كان هذا العنف قادماً من الرجال، الذين عودوا النساء على أن يتوقعن العنف منهم بطريقة أو بأخرى.

ولعلّ العنف النسوي في مجال الشذوذ (المثلية) هو الأكثر شيوعاً في الكتابة النسوية الفضائحية على وجه العموم؛ وذلك من خلال شخصيات النساء المسترجلات، اللائي يمارسن العنف بأساليب سادية في سياق البحث عن اللذة المثلية، كما نرى في رواية "الآخرون" لصبا الحرز.

ليس بوسع هذه المقاربة أن تنجز دراسة موسعة عن العنف النسائي في سياقاته الذاتية في الرواية النسوية؛ وإنما بإمكاننا أن نشير إلى بعض الأمثلة والنماذج الدالة، التي تؤكد وجود صراع أو عنف داخل مجتمع النساء فيما بينهنّ.

نتوقف عند نموذج الأم التي تمارس عنفاً نفسياً تجاه ابنتها، وبخاصة في مجال احتفائها بالذكر على حساب الأنثى، التي لم تعد تشعر بأنّ أمها أماً حقيقية، ينبعث منها الحنان والعطف؛ لذلك يظهر عنف الأم بصفته شرخاً نفسياً عميقاً في نفسية ابنتها المعذبة، كما نلاحظ ذلك من خلال شخصية "لين" في رواية "جاهلية" لليلى الجهني، التي ترى أنّ أمها تحتفي بالذكر على حساب الأنثى، إلى حدّ أن تشعر بان وجودها طارئاً أو متطفلاً على أمها وأخيها، اللذين تصفهما بالنسبة إليها على نحو:"كانا يبدوان لها دائماً: توأمين سياميين ملتصقين ظهراً لبطن.كانت أمها دائماً وراءه، كي تحميه، كي تدفعه، كي تسيّره في طرقات الحياة المتشابكة، ولم تكن تشعر بشيء في لحظات مثل تلك سوى أنها كيان طارئ وأحياناً متطفل على وجودهما"[1]، وهي مع ذلك لم تفقد ثقتها بنفسها جراء تصرف أمها، لكنها كما

---

[1] جاهلية، ص 88.

تقول: "وعت في وقت مبكر أنها أفضل منه، لكن أنوثتها كانت ذنباً لا يغتفر"[1]، باعتبار المسألة خاصة بنظرة المجتمع – بما في ذلك الأم- إلى أن الذكر أفضل من الأنثى.

نجد شرخاً نفسياً عميقاً في نفسية "لين" تجاه هذه الأم التي لم تعد ترى فيها أماً حقيقية، منذ أن وعت ذلك في العاشرة من عمرها، واستمر معها هذا الوعي إلى أن أصبحت في الثلاثين من عمرها، معربة عن كثير من المنغصات النفسية التي عاشتها غريبة عن أمها، التي يفترض بها أن تكون أقرب إلى ابنتها، بحكم الهوية الأنثوية المتشابهة: "كان غضب أعوامها كلها قد سرى في دمها، غضب طفلة العاشرة التي وعت مبكراً أنها غير مُرْضِيّة، لكنها لم تفهم سبب ذلك. غضب العزلة التي سيّجت روحها بها، والوحدة التي أنهكتها. غضب الإهمال والتجاهل، والاستخفاف بكل ما حققته في حياتها. لم تكن تعني شيئاً لأمها طوال أكثر من عشرين عاماً مضت. فكيف تريد أمها الآن أن تجرها من يدها بسهولة كما لو كانت ما تزال طفلة، أو كأن لم يتغير شيء أو أحد؟"[2].

وتقول أيضاً مخاطبة أمها التي تتصور أنها (أي الأم) تحلم بأنها أم لهذه الفتاة المعذبة، التي لم تعد تشعر بحنان أمها نحوها؛ لأن حنانها موجّه إلى أخيها هاشم دون غيره: "استيقظي يا أمي، لا بدّ أنك نائمة وتحلمين. ما يجري لي، وما أفعله لا يعنيك، لم يكن يعنيك فيما مضى كي أصدق أنه يعنيك الآن. أنت لست حتى خائفة عليّ (يا إلهي رحمتك)، أنت خائفة على هاشم"[3]. من هنا كانت علاقة لين بأبيها حميمة؛ لأنه يعطف عليها، ويحميها من بطش أخيها (هاشم) الفاشل في كل شيء، قياساً إلى نجاحها في كل شيء، باستثناء أن تتزوج رجلاً أسود.

ولعلّ مأساة سارة بطلة رواية "عيون قذرة"[4] لقماشة العليان هي الأشد عنفاً، عندما تلقت طفولتها حدثاً رهيباً، طلبت فيه أمها من أبيها أن يطلقها؛ لأنها تحب رجلاً آخر، ما يجعل هذه الطفلة تحصد صفعتين من أمها عندما اكتشفت أنها تسللت إلى الغرفة، تستمع لشجارهما: "صفعة قاسية ختمت بها اكتشافي المهول، وبدأت بها دنيا مضمخة بالحسرات..

---

(1) جاهلية، ص 92.

(2) جاهلية، ص 74.

(3) جاهلية، ص 75.

(4) قماشة العليان، عيون قذرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2005.

في طريق أوبتي إلى حجرتي أتحسس الصفعة التي تركت آثاراً دامية على وجهي وجرحاً لا يندمل في فؤادي، أتتني الصفعة الثانية لتقضي على طفولتي للأبد، وتقحمني دون رغبة مني ولا اختيار عالم المحرومين والأيتام والمشردين"[1].

تحمل سارة، التي لازمها مرض الصرع، عن أمها ذاكرة مؤلمة، تبدو فيها هذه الأم عنيفة ومتجبرة، كما بدت بزينتها في ليلة عرسها، بعد أن حطمت أسرتها:"عادت إلى ذاكرتي ليلة زفاف أمي إلى الرجل الذي حطم حياتنا وأحال أبي إلى رجل على الهامش..كانت أمي في قمة زينتها وقمة فرحتها وقمة عنفوانها وجبروتها"[2]، وهذا أيضاً ما جعل صورة هذه الأم تغيب عن حياة هذه الأنثى، التي تعيد مأساتها وضياعها إلى غياب هذه الأم القاسية المتجبرة عن حياتها[3]؛ لأن دور الأم مركزي في حياة ابنتها، سواء أكان هذا الدور سلباً أم إيجاباً.

ثم تزداد مأساتها عمقاً، عندما تجد نفسها برعاية ثلاث أمهات ظالمات؛ أمها الحقيقية التي تزوجت رجلاً آخر، وزوجة أبيها، وعمتها؛ لأنها عاشت مشردة في ثلاثة بيوت جائرة، تسيطر فيها النساء الثلاث كأمهات لها، اللائي سطّرن مأساتها وعذابها بكل جدارة:"زوجة أبي وأمي وعمتي، هنّ سبب تعاستي وشقائي وتشردي، أمي بانسياقها وراء أهوائها ونزواتها وتفضيل مصلحتها الشخصية على حساب أولادها، وعمتي بحقدها على أمي الذي تعاظم وتضاعف وامتد ليشملني وأخي دون ذنب اقترفناه.. وزوجة أبي بغيرتها الجنونية مني على كل شيء وأي شيء.. تغار من حب أبي لي..من جمالي، دراستي، شخصيتي المرحة..كل شيء حتى أحالت حياتي جحيماً لا يطاق، ووصمتني بمرض نفسي لا يرحم"[4] هو الصرع.

هكذا يبدو دور الأم العنيف يتشكل من الناحية النفسية بالدرجة الأولى في حياة ابنتها، وهذا عنف ربما هو أخطر من العنف الجسدي، الذي يمكن الشفاء منه بسهولة قياساً إلى صعوبة الشفاء النفسي في المصحات النفسية، في مجتمع يعد العلاج النفسي فضيحة

(1) عيون قذرة، ص 10.
(2) عيون قذرة، ص 13.
(3) عيون قذرة، ينظر: ص ص 298-301.
(4) عيون قذرة، ص25.

اجتماعية؛ لارتباط هذا العلاج بالجنون- بطريقة أو بأخرى- في التصور الاجتماعي للمرضى النفسانيين.

ثمة عنف آخر في العلاقات النسوية بعضها ببعض، وأحد مصادر هذا العنف تلك العلاقات الجنسية الشاذة، التي عبرت عنها بعض الروايات، في سياق ما يعرف بالعلاقات الجنسية المثلية الشاذة. وتعد رواية "الآخرون"[1] لصبا الحرز مثالاً دالاً على ما يتشكل فيها من وقائع المثلية، بصفتها علاقات عنف واغتصاب بطريقة أو بأخرى، لتصبح العلاقة بين الراوية البطلة و"ضي" علاقة تملك، من خلال قول"ضي" لها:"أنت ملك لي"[2]، ومن ثمّ تحولت هذه العلاقة الشاذة بينهما إلى علاقة أشبه بالسادية والتهديد بالقتل في حال الخيانة، تقول "ضي" للبطلة الراوية:"تعرفين أني سأقتلك إن خنتني"، فترد عليها:" وتشربين من دمي، أعرف"[3]. هذا ما جعل حراك الرواية كله يقوم على العنف تجاه الجسد الأنثوي، الذي لا يتمتع إلا بلذة الألم، تقول "ضي": "فَقَد جسدي نصيبه من الرضا، يجنّ إذا لم يؤذ، وتتهالك طمأنينته إذا لم يتوجع. الوجع بات حرفته ومساره ناحية اللذة"[4].

وعدا عن ممارسات العنف بين "ضي" والراوية البطلة في وقائع جسدية كثيرة تشكل جلّ لغة الرواية، نجد علاقة أخرى محكومة بالسادية بين "ضي" وبلقيس، التي بدأت العلاقة بينهما تتشكل من خلال تبادل الصفعات، تقول ضي: "في لحظة حرجة من شهوتي، سألتني أن أصفعها، رفضتُ، رفعت كفاً مغتاظة وصفعتني. سألتْ ثانية ورفضتُ، صفعتني أشد، ثالثة وبكيت، هزتني، قالت "لا تبكي! لا تكوني طفلة! لا تغمضي عينيك! رديها لي! اصفعيني! انتقمي! ألم أوجعك!".كانت صفعاتها تتفاوت في قوتها، وحين وصلت إلى الصفعة الخامسة، وأذني ملأى بالطنين فلا أكاد أسمع، رفعت كفي وصفعتها بكل قوة بعثها فيّ الألم"[5]، ثم غدت "ضي" تمارس هذه السادية نفسها على جسد الراوية البطلة، كما تكشف عن

---

(1) صبا الحرز، الآخرون، دار الساقي، بيروت، ط1، 2006.

(2) الآخرون، ص46.

(3) الآخرون، ص 49. كذلك يصعب اقتباس بعض المواقف الشاذة السادية، ينظر على سبيل المثال، ص ص 50-52.

(4) الآخرون، ص 145.

(5) الآخرون، ص 144.

ذلك تفاصيل العلاقة بينهما، بصفة هذه الرواية تعبيراً رئيساً عن هذه العلاقات الشاذة المسكونة بالعنف والضرب، والممارسات التي تمزج بين تعذيب الآخرين(السادية) وتعذيب الذات (المازوخية).

كذلك نجد هذا النحو من العلاقات في رواية"ملامح"[1] لزينب حفني، التي تؤكد أنّ هذه العلاقات المرضية الشاذة السادية أو المازوخية بين النساء، هي في أحد أسبابها نتيجة لكره النساء للرجال، أو حجبهن عن الزواج طمعاً في ميراثهن، كما هو حال قصة هند في الرواية[2]، أو حال سماهر التي اغتصبها أبوها المجرم، فغدت "منجذبة لعالم النساء، نافرة من دنيا الرجال، تردد على مسمع الجميع: لو كان الأمر بيدي، لألقيت الرجال جميعهم في حفرة، وأضرمت النار فيها"[3].

كأنّ العنف في هذا السياق يتشكل في مستوى تعذيب الجسد، وما يفضي إليه من حزن عميق في النفسيات، التي تغدو بدورها مريضة ومسكونة بالاغتراب والابتذال، في مواجهة قيم اجتماعية مكبلة بالعادات والتقاليد الجائرة في المنظور النسوي!!

بكل تأكيد، هناك حالات كثيرة للعنف الذي يتشكل في بنية المجتمع النسوي بعضه تجاه بعض، وقد اقتصرنا على هذين النوعين من العنف، لما لهما من دلالات نفسية تحطم شخصية الأنثى في إشكالية عنف الأم، التي يفترض أن تكون رحيمة بابنتها، وإشكالية الشذوذ وما يجره من أمراض نفسية وجسدية في بناء شخصيات نسوية محطمة، إلى درجة ابتذال الشخصية وانحطاطها.

4. الإرهاب باسم الدين

يحتار الدارس في الاسم: أهو الإرهاب باسم الدين أو الإرهاب المذهبي أو الأصولي أو السلفي أو التكفيري أو "القاعدي" (نسبة إلى جماعة القاعدة)، أو ما إلى ذلك؟ لأن الدين

(1) زينب حفني، ملامح، دار الساقي، بيروت، ط1، 2006.

(2) ملامح، ص ص 127-135.

(3) ملامح، ص 113.

الإسلامي -على أية حال- بريء من هذا العنف أو الإرهاب، وأنّ الذين يمارسون فعل الإجرام في مجتمعاتنا باسم الدين هم فئة منحرفة، ولا يمكن تبرير أعمالهم تحت أي ذرائع أو مبررات مقنعة أو مقبولة.

لقد التفتت الرواية النسوية إلى هذا الجانب الإرهابي المقلق، وغدت أحداث هذه الروايات تتشكل في أحيان كثيرة من خلال العمليات الإرهابية، وبالذات في سياق مؤامرة ما نتج عن تفجيرات الحادي عشر من سبتمبر في أمريكا باسم الإسلام والمسلمين!!

يعد تناول الساردات للإرهاب خروجاً عن سياق تفعيل مآسي النساء الذاتية في مستويات العنف الثلاثة السابقة، والاتجاه نحو الانخراط في مستوى العنف الذي يتحول إلى إرهاب في بنية المجتمع وعلاقاته بالأمم والثقافات الأخرى، ما يؤثر سلباً على الرجال والنساء معاً؛ فيغدو الناس جميعاً يعانون من تفشي هذه الظاهرة الغريبة عن الإسلام وعن مجتمعاتنا!!

إن وعي الكتابة النسوية السردية تجاه الخروج من قوقعة الذات، هو تحول ثقافي واجتماعي نحو الاندماج في مصير الأمة وعلاقاتها بالآخرين؛ وإن بقيت الكتابة النسوية منغلقة على ذاتها في اجترار اضطهاد المرأة لا أكثر، ما يعني أنّ هذه الكتابة ستفتقد كثيراً من مشروعيتها أو قيمها الحضارية والإنسانية، من هنا لا بدّ من أن تحتفي الساردة بواقع المجتمع والحياة، من منطلق أنها تعيش في مجتمع لا يفرّق فيه الإرهاب بين الرجال والنساء والأطفال والشيوخ، عندما يمارس عملياته أو تفجيراته أو اغتيالاته في المجتمع. يضاف إلى ذلك أن المرأة تعدّ ضحية حقيقية لهذه الممارسات عندما تفقد والدها أو أخاها أو زوجها أو ابنها، بسبب الإرهاب أو بعض مكوناته.

* * *

تقدم رواية "الانتحار المأجور"[1] لآلاء الهذلول شخصية الراوي البطل خالد، بصفته شخصية تتحول من سياق الشاب المؤمن المتزن الطموح، المنتمي إلى أسرة كبيرة فقيرة، مات عنها الوالد، وترك ديوناً كثيرة. وما أن يتخرج خالد في المدرسة بشهادة الثانوية

---

(1) آلاء الهذلول، الانتحار المأجور، دار الساقين بيروت، ط1، 2004.

العامة(بمعدل83٪)، حتى يجد أبواب الحياة كلها (التعليمية، والعملية، والاجتماعية، والترفيهية...) موصدة أمامه، وبخاصة أنّ أسرته فقيرة، وذات نسب ضائع أو غير معروف"عائلة خضيرية"[1]، ما أسهم -في المحصلة- في تحوّله إلى سياق الإرهاب، بحكم طبيعته المتدينة، وحاجته الملحة إلى المال، ثم يمارس في النهاية مجبراً -من منظور الساردة- "الانتحار المأجور" بأسلوب تدميري بطريقة أو بأخرى لذاته وأسرته والآخرين من حوله!!

كما أسلفنا، لم ينجح خالد في الحصول على مقعد دراسي في الكليات العسكرية، ولا في الجامعات الأكاديمية، ولم يحظ أيضاً بعمل في المؤسسات العسكرية أو الحكومية أو الخاصة، وحيثما ذهب يجد شباباً عاطلين عن العمل متزاحمين للحصول على مقعد دراسي أو وظيفة محترمة، أو صدقة جارية من الأثرياء؛ ليجد نفسه مريضاً جسدياً ونفسياً، ومن ثمّ لم ينفع معه العلاج، سواء أكان عند الشيخ الأشبه بالساحر، أو من خلال الحبوب الطبية المهدئة وغيرها.

لقد شعر بأنه يعيل أسرة كبيرة فقيرة، بعد أن تركها أبوه محملاً بديون كثيرة، كان عليه أن يسددها على الرغم من سنه، الذي لا يتجاوز ثمانية عشر عاماً، وأن يشبع أسرته؛ ما يجعل تساؤله عميقاً في الدلالة على مأساته:" كيف يمكن سداد ديوننا، وإشباع "أرتال اللحم" في بيتنا"[2]، بل لم يجد وسيلة لسداد بعض الديوان سوى أن يبيع أختيه آمال ابنة السبعة عشر عاماً للعجوز أبي نايف الذي طالبه بعشرين ألف ريال، ثم لم يتنازل عن المبلغ إلا بعد أن تزوج أخته، فأسقط الدين:" أذهلني أن أسمع أمي حينها تعرض عليه الزواج بأختي نوال ابنة السابعة عشرة لقاء دينه. كانت صفقة مربحة استدعت لحظات صمت طويلة عمت المجلس، تنحنح بعدها أبو نايف وقال:على بركة الله! أي قانون يسمح بهذا. أي شريعة ترضى بأن تباع أختي في سوق نخاسة رخيص كهذا. أي شريعة تقبل بأن تدفن صبية بعمر الزهور في حضن رجل على حافة قبره"[3]؟ ومع ذلك لم يدفع هذا العجوز البخيل والتاجر الغشّاش إلا

---

(1) الانتحار المأجور، ص12.

(2) الانتحار المأجور، ص41.

(3) الانتحار المأجور، ص34.

ريالاً واحداً مهراً، وقد أسهم في إذلال أخته نوال، ومعايرتها بنسبها غير المعروف؛ لتغدو "حالتها النفسية منهارة؛ لأن زوجها أبا نايف لا يكف عن التهكم عليها ومعايرتها بأصلها، ووصل الأمر به أن يذلها ويكرر عليها أنها لا تساوي شيئاً، وأنه عقد قرانه عليها بريال واحد فقط"[1].

كذلك اشترى العجوز أبو مساعد – "الذي هو رجل في الحياة ورجل في القبر"[2]– أخته الأخرى "ابتسام" ابنة الخمسة عشر عاماً؛ لتغدو أسرته سبباً في همّه وضياعه:"لم يكن يشغل ذهني شيء معيّن غير القلق والخوف من المجهول ومن المسؤولية تجاه أمي وأخوتي"[3].

تعبر الساردة فيما يزيد على ثلثي الرواية، عن الدوافع التي دفعت خالداً إلى أن يجد أمانه المالي –في الأقل– لدى الجماعة الإرهابية، بعد أن كان يفكر بالانتحار بصفته طريقاً وحيداً إلى الخلاص مما هو فيه: "ها أنا بائس من الحياة، فهل أختار موتي حلاً نهائياً وخلاصاً من أزماتي. هل يمكن أن أختار الانتحار إن ظلت حياتي عاقراً، ورحماً غير قادر إلا على ولادة المآسي. هل تغفر لي أمي إن أنا أقدمت على الانتحار. ولمن أتركها حينها. من سوف يهتم بها، وبأخوتي. من سوف يطعم "أرتال اللحم" في بيتنا. هل سيسامحونني، أم سيشعرون بالعار من كوني ابنهم"[4].

إذن، ترصدته الجماعة الإرهابية، ثم أدخلته إليها باسم الجهاد في بلاد خرابستان (أفغانستان)، ثمّ حوّلوا هذه العواطف الدينية لديه إلى ممارسة عمليات إجرامية في الرياض باسم شن الحرب على رعايا الغرب، من خلال التفجيرات في التجمعات السكنية الأجنبية!

لقد جعلت الساردة حكايات الشيخين ماجد ويوسف ابن عمة خالد، من خلال حديثهما عن بطولات جهادية في خرابستان الطريق التي مهدت لخالد كي ينضم إلى "المجاهدين" مع وجود إغراءات مادية، ومن ثمّ تدرب في أفغانستان، إيماناً منه بأنّ "أولئك الرجال الذين قاتلوا في زمهرير البرد وشدة الحر، وحاربوا في الجبال والسهول والمدن. لم يدعوا قرية أو

---

(1) الانتحار المأجور، ص48.

(2) الانتحار المأجور، ص72.

(3) الانتحار المأجور، ص12.

(4) الانتحار المأجور، ص ص 77-78.

مدينة في العالم من غير أن يثيروا فيها الرعب. قاتلوا في الصحاري والخنادق والمتجعات والفنادق حتى نضجوا وتمرسوا وتأهلوا لقيادة الأمة عسكرياً في ملحمتها القادمة مع الغرب"[1]. وهذا التصور -على أية حال- يفضي إلى أنه وهم وإجرام بحق الذات والآخرين، في عالم يموج بالصراعات السياسية والمؤامرات الاستعمارية.

تدرب خالد عسكرياً على يدي أبي سهيل في "خرابستان"، الذي درّبه أيضاً على تعاطي الأفيون، الذي يستخدم في تمويل المجاهدين بالأسلحة. وعندما يعود إلى الرياض في عام2001، ثم تحدث تفجيرات برجي نيويورك التجاريين في الحادي عشر من سبتمبر، تتولد لديه شكوك تجاه هذا النوع من الجهاد[2]، أو بالأحرى الانتحار: "ما هذه الحرب الشعواء باسم "صراع الحضارات"، و"الحرب بين الخير والشر"، وبين "فسطاطي الحق والضلال". ثمة يد خفية تحرك جمر الأسئلة فيّ. الشك يأكل صدري. هل ألوم من قام بهذه العمليات، أم ألوم من دفعهم إلى ذلك. هل يجوز لأحد، أياً كان، أن يحثني، باسم الدين، على تفجير نفسي وسط جمع أناس أبرياء. هل يحق أن أموت أنا من أجل قضيته، هو. ماذا عسانا نقول لهؤلاء الأطفال والنساء المقتولين باسم "عدالة" قضيتنا. كيف نطلب منهم أن يكونوا معنا، وها نحن نقتل أطفالهم ونساءهم"[3].

لكن خالداً يجد نفسه منساقاً بل مجبراً على أن يمارس ما لا يقتنع به داخل هذه المجموعة الإرهابية، التي حولت أعمالها من الجهاد في "خرابستان" إلى تجنيد العناصر للتخريب في المجتمع بالرياض، ثم لا يجد هؤلاء العناصر المغرر بهم بديلاً عن ممارسة أعمال إجرامية في بلادهم، باسم إعلان الحرب على الغرب:" نجتمع في حضرة الشيخ ماجد، يحثنا على كره

---

(1) الانتحار المأجور، ص64.

(2) تحيل هذه الرواية انفجار برجي 11سبتمبر عام 2001 بنيويورك إلى أيادٍ صهيونية، أعادت العرب والمسلمين إلى عصور الجهل والتخلف: "الكثير من المحللين السياسيين أصر على أن هذه الأعمال هي بفعل أيادٍ إسرائيلية(...) لقد سالت دماء كثيرة، وسقطت آلاف الجثث، وها هي عقارب الساعة تعود إلى زمن سحيق. ها نحن في عيون الغرب صرنا" برابرة" متوحشين، مصاصي دماء، سفاحين، نبحث عن "حياة" لنا على ركام جثث الشعوب الأخرى". الانتحار المأجور، ص110- 111.

(3) الانتحار المأجور، ص108.

هذا الغرب الذي دنس بلادنا، ويحرضنا على كل من لا ينتمي إلينا. الكل عنده يتربص شراً بنا. أقنعنا بأن العالم كله ضدنا، يريد موتنا، وعلينا أن "نتغدى به قبل أن يتعشى بنا". لغة تحريضية تسهل القتل، وتهون منه، تجعله لعبة مسلية أشبه بلعبة كرة القدم"[1].

وتشير الساردة على لسان خالد إلى وجود مخازن للأسلحة في استراحات الشيخ ماجد بالرياض، من ذلك: "أزال الشيخ ماجد سجاد الغرفة، وفتح باباً سرياً بالأرضية بمفك كان يحمله. نزلت إلى المستودع المحفور في باطن الأرض، ووجدت العجب العجاب من كنوز علاء الدين. المستودع مليء بالذخائر وخمس قاذفات وصواعق كهربائية ورشاشات وقذائف آر بي جي، ونظارات مثل التي كان يحملها أبو سهيل للرؤية الليلية"[2].

ينفذ خالد ويوسف عملية إرهابية من تخطيط الشيخ ماجد وبعض أعوانه، وهي عملية سيارة مفخخة بجانب سور أحد المجمعات السكنية التابعة للأجانب بالرياض، وهنا يشعر خالد أنه باع نفسه للجماعة الإرهابية بفعل حاجته إلى المال، كما باع أخواته للتجار الذين كان لهم دين على والده المتوفى، يقول في منولوج داخلي: "ماذا فعل بي الشيخ ماجد حتى فعلت ما فعلت. أيّ سحر مارسه علي.لقد استغل حاجتي إلى المال، وسلبني أغلى ما أملك: إنسانيتي. كيف أصير بين ليلة وضحاها مجرماً. لماذا كل شيء له ثمن في هذا الزمن الرديء. بعنا قبلها أخواتي، وها أنا أبيع نفسي الآن، في سوق نخاسة رخيص"[3].

وبعد أن تكتشف الجهات الأمنية أمر خالد، وتنشر صورته في الجرائد، تصبح حياته ملكاً للتنظيم إلى حد مشروعية التصرف بقتله إذا انحرف عن خططهم، ومن ثم لم يعد بإمكانه أن يسلم نفسه: "لن أسلم نفسي، وحتى لو قررت ذلك، فلن يدعني لا الشيخ ماجد ولا من معه أقوم بالأمر. يقتلونني ولا يدعونني أفعل ذلك"[4]، بل يشاركهم في سلسلة انفجارات بالرياض؛ ليجد نفسه في النهاية يمشي في جنازة نفسه، بعد أن يقود سيارة مفخخة – قيده فيها الشيخ ماجد بالحبال– متجهاً بها إلى مجمع سكني في شمال الرياض؛ ليجد السيارة تقوده

(1) الانتحار المأجور، ص110.

(2) الانتحار المأجور، ص115.

(3) الانتحار المأجور، ص117.

(4) الانتحار المأجور، ص118.

إلى الانتحار، من خلال تحكم إلكتروني خارجي بها، وليس بإمكانه أن يتفادى المجمّع والناس الذين يقفون على بوابته:"لا أريد الموت، لا أريد قتل تلك الأنفس من غير ذنب. أريد الخروج من هنا، أريد فقط العودة ورؤية أمي(...) إلا أنني فقدت السيطرة على السيارة، وبينما كنت أحاول السيطرة على الأمور، بدأت أشعر بروح أمي ترافقني. أصرخ جاهداً طالباً النجدة للخروج من هذه السيارة اللعينة، وأطلب منها العون. سامحني يا رب. لحظات وأسمع الانفجار، وأرى رجلي تتقطع، والنار في كل مكان. لا أحس بحرارتها"[1]، فيغدو فحمة!!

هذه رؤية سردية نسوية؛ تحمّل المجتمع ومؤسساته العسكرية والمدنية مسؤولية صناعة الإرهاب، من خلال عدم توفير فرص التعليم والعمل للشباب في مستوى الفئات الفقيرة، إضافة إلى وجود عواطف دينية جياشة لدى بعض الناس في نظرتهم إلى الصراع مع الغرب، ما يسهم في توليد هذه الجماعات الإرهابية، التي توجّه عملها أو إجرامها إلى المجتمع الذي لم يكن في مستوى الرقابة والحرص على أن يحمي نفسه من هذه المؤامرات عليه، ليجد الشاب نفسه مجبراً على ممارسة عمليات إجرامية لا يقتنع بها، في الأقل من منظور هذه الرواية النسوية.

يضاف إلى ذلك أن تمسي صورةُ العربي المقيم في الغرب، بعد11سبتمبر، صورةً مشبوهة كإرهابي، على الرغم من محاولاته الاندماج في المجتمع الغربي، كما نرى ذلك في رواية "سيقان ملتوية" لزينب حفني، بخصوص شخصية مساعد عبد الرحمن المندمج في المجتمع الغربي، باستثناء سحنته: "ظلت سحنته العربية دليلاً دامغاً على تورطه كعربي ومسلم فيما أطلق عليه فيما بعد مسمى الإرهاب"[2].

---

(1) الانتحار الماجور، ص122.

(2) سيقان ملتوية، ص ص28-29.

5. الإرهاب الدولي

لا يخفى على أحد ما تموج به المنطقة العربية/ الإسلامية من صراعات دولية استعمارية، وبالذات في مجال الصراع العربي الصهيوني، حيث تشكل دويلة الكيان الصهيوني رمزاً للإرهاب بما تمارسه من استعمار وإجرام بحق الناس والأرض في المنطقة العربية عامة، وفي فلسطين خاصة.

لم يغب ما يحدث في المنطقة عن الرواية النسوية؛ وبالذات في سياق اعتبار الكيان الصهيوني رمزاً للشر المطلق، ما يدفع نحو تدويل المنطقة، وغزوها أمريكياً، كما حدث في العراق وأفغانستان، عدا عن الغزو الفكري والثقافي والتجاري لمصلحة الاستعمار الغربي وحلفائه في المنطقة عموماً!!

ولعلّ حرب الخليج منذ غزو العراق للكويت إلى اليوم، تعدّ إشكالية كبرى في الكتابة السردية النسوية؛ لأنه ليس بإمكان أي ساردة أن تغيِّب هذا الواقع الذي تتداخل فيه دول ومصالح، بحيث تكون "إسرائيل" في النهاية هي المستفيدة من كل ما يحدث من حروب وفتن وخراب.

كذلك، لا يغيب عن ذهن الساردة كونها تحاول أن تقدم رؤية الناس في مجتمعاتنا؛ فتعبر عنهم من خلال شعورهم بكون الحياة المعيشة غدت صعبة، وأن مزيداً من ترهل العالم العربي يعني الانجراف نحو التبعية للآخر، الذي تزداد هيمنته وتآمره!!

كيف عبرت الرواية النسوية عن هذا السياق الإشكالي، في ضوء تأزمها الذاتي أسرياً واجتماعياً؟

يعد الإرهاب الدولي إشكالية رئيسة في الروايات النسوية، وبخاصة ذلك الإرهاب المتشكل من خلال الاستيطان الاستعماري الصهيوني في فلسطين؛ إذ يتجاوز الشرّ الناتج عن هذا الكيان الغاصب الوطن الفلسطيني إلى الوطن العربي، إلى العالم الإسلامي، إلى العالم كله، كما تعبر عن ذلك رواية "مدائن الرماد"[1] لبدرية العبد الرحمن.

---

[1] بدرية العبد الرحمن : مدائن الرماد رواية للعالم، مكتبة العبيكان، الرياض، ط2، 1431هـ.

تقدم هذه الرواية بنية سردية تمتلئ بالإرهاب الناتج عن الصهيونية، الذي تظهر فيه الشخصيات الصهيونية وهي تتلذذ بممارسة القتل والتخريب والفتك بالعالم كله؛ وذلك من خلال حراك الفتاة الفلسطينية رامة في فلسطين، ولبنان، وأمريكا؛ بحيث تستشرف هذه الرواية المستقبل، الذي يتوحّد فيه العالم كله بقيادة أمريكا المتضررة أخيراً من هذا الكيان، للقضاء على هذه الدولة الصهيونية المجرمة، التي لم تترك سلاحاً من الأسلحة العنصرية المدمرة، دون أن تستخدمه في بث إجرامها في العالم كله، بما في ذلك الأسلحة الجرثومية التي تحوّل الناس إلى وحوش يأكلون بعضهم بعضاً، في مدن عالمية غدت مسكونة بالرماد الناتج عن حرائق وتدمير وخراب وفتن يمارسها هذا الكيان، الذي يستبيح كل الأسلحة المحرمة دولياً، من أجل أن يسيطر على العالم ويدمره، كما يظهر ذلك من خلال شخصيتي الرئيس الشاؤولي الصهيوني المجرم، والعالم الصهيوني الأكثر إجراماً (إلياهو)!!

تقتل المؤسسة العسكرية الصهيونية والدي رامة، ولا تتوانى في البحث عن الطفلة رامة لقتلها، من خلال التصفية العرقية للوجود الفلسطيني بفلسطين، بعد أن هيمن العرق البشري الصهيوني، نتيجة مجازر إجرامية يومية يمارسها هذا الكيان، الذي هو "أبشع وأقذر تجمع عنصري عرفته البشرية على الإطلاق"[1].

نجد هذه الفتاة الفلسطينية المسلمة (رامة) في الثالثة عشرة من عمرها، تتعرض للطرد من المدرسة التي تهيمن عليها إدارة صهيونية، فيهدر دمها في سياق أنها غدت مقيمة غير شرعية في وطنها، لمجرد أنها حاولت أن تبعد ذبابة عن فمها أمام المعلم الكاهن الصهيوني المجرم، تصف معاناتها هذه على نحو: "أتحمل ضغطاً هائلاً من وابل الشتيمة والتحقير، وتحملت عدة صفعات على خدي بلا رحمة، ولكمات عنيفة على أنحاء جسدي الضعيف، وضربات بعصاه الغليظة التي يستخدمها لتأديب كلاب الحراسة حول المدرسة، كل هذا أثناء انتزاع رمز التعريف من ثوبي الممزق، والذي يشير إلى استحقاق وجودي في وطني، ويمنع

---

[1] مدائن الرماد، ص 9.

السلطات من ملاحقتي وقتلي بتهمة البقاء غير الشرعي..! في وطني...! داس على وجهي بقدمه القذرة، وقذف بوجهي مادة فمه مرتين، و.. وطردني.."[1].

يقبض الصهاينة على الطفلة رامة، ويدخلونها إلى السجن، وتعذب يومياً إلى أن يصبح الموت أرحم لها، ثم تتمكن من الهرب إلى لبنان بمساعدة سجّانة صهيونية قررت أن تنتحر؛ لأنها لم تستطع أن تصبر على ممارسة مبدأ الطحن والإبادة، الذي تنتهجه الحكومة الصهيونية[2]. ثم تُستغل(رامة) في لبنان إلى حد أن تدفع إلى ممارسة الدعارة في سياق رمزي، إلى أن تتمكن من الهرب إلى أمريكيا بمساعدة شاب لبناني (منصور).

تغدو أسئلة رامة الطفلة معبرة عن الإجرام الصهيوني بحق الفلسطينيين الذين غدا وجوههم هشاً في وطنهم بفعل الإبادة: "من أباح لليهود أن يدوسوا على وجوهنا صباح مساء؟! من أباح لهم أن يذلونا؟! أن يقتلوا فينا..يذبحوا..يسلخوا..كما..كما يفعل بالحيوانات؟!"[3]، بل الحيوانات لا يفعل بها هكذا. ولا تختلف أمريكا عن إسرائيل، في دعمها لهذا الكيان الغاصب؛ إنها: " الجحيم الصامت..حيث يرتع الظلم كما لا يرتع في أي مكان سوى أنه فقط..في أمريكا"[4]. وما أن يحدث التحول في أمريكا، وتنقلب على إسرائيل، حتى نجد الرأي الأمريكي ينتقد الكيان الصهيوني الإجرامي: "لقد فعلتم في عقد من الزمن ما لم يفعله هولاكو التتري، وبونابرت المخبول، وهتلر وموسوليني وفرانكوا وكل الطغاة"[5].

يعد الكيان الصهيوني في هذا المنظور السردي النسوي سبباً مباشراً في تحول العالم إلى مزبلة تمتلئ بالإجرام: "أميركا والعالم كله ينهار، العالم يدمر كل يوم دون أن نشعر، والأرض تحولت إلى مزبلة رذيلة هائلة الاتساع، يختنق فيها الناس ويطحنون بلا رحمة أو إرادة.."[6]. وقد تكاتف إجرام العلم والدين معاً في الكيان الصهيوني؛ ليغدو مبنى البحوث

---

(1) مدائن الرماد، ص 15.
(2) مدائن الرماد، ص 21.
(3) مدائن الرماد، ص 37.
(4) مدائن الرماد، ص 98.
(5) مدائن الرماد، ص 37.
(6) مدائن الرماد، ص 143.

العلمية البيولوجية العسكرية مكاناً للإرهاب البيولوجي في العالم، من خلال مشروع تطوير فيروس مرض السعار الموجود في الكلاب المسعورة والحيوانات المفترسة، وبثه بين الناس؛ ليتحولوا إلى وحوش يأكل بعضهم بعضاً: "هتف البروفوسور وهو يقود الحاخام القذر إلى قناني التجارب البشرية.. الحاخام الذي هو في تكوينه، مزيج من البشاعة والدموية والنتانة..فالدم يسكن معدته منذ رشح حاخاماً في مجلس الحاخامات الأعلى.. الخبث القذارة بأبشع وجوهها..هي الحاخام ليفي.. وهو يبتسم في وجه إلياهو الذي أشار إلى قنينة اختبار علق وسطها رجل عربي بوضع شنيع"[1].

لقد أصبح الكيان الصهيوني مماثلاً للشيطان نفسه، بل متفوقاً عليه، بعد أن نجح هذا الكيان في إنتاج "المسوخ البلهاء.. تتراكض في كل مكان.. تمشي.. تعثر.. تلتهم كل شيء.. تستمع لكل شيء..تحقد على البشر.. لا تفهمهم..الفيروس الشيطان يوحي إليه زخرف القول غروراً.. بأن البشر يغارون منهم.. تتصور للحظة أن البشر خلقوا ليكونوا وجبات شهية على موائدها.. لا تفهم.. أو هكذا طفحت عيونها الحمراء القبيحة بالدماء فلم تعد ترى.. هكذا يريد الشيطان.. وهكذا يبتسم مبهوراً بما فعلته أيدي البشر.. من شيء لم يفكر هو..وهو الشيطان نفسه.. لحظة واحدة فيه..!"[2]. وهذه المسوخ البشرية ليست في المحصلة سوى رموز معنوية للوبي الصهيوني في العالم.

كما أسلفنا، يتجاوز الإجرام الصهيوني الفلسطينيين إلى العالم كله، لتصبح مسألة تدمير الكيان الصهيوني الإجرامي واجباً على هذا العالم، وبالذات على أمريكا، التي بعملها هذا ستكفّر عن خطيئة كبرى ارتكبتها عندما ساعدت هذا الكيان الثؤلول أو العصابة المستفحلة على تكوين دولة للمجرمين، يمثلها "إلياهو" الذي كان طاغوتاً رهيباً، يحلم بأكثر مما يحلم به الشيطان، ويتمنى أن يملك رقاب العباد كلهم..كلهم..بلا استثناء..!"[3].

(1) مدائن الرماد، ص ص 161-162.

(2) مدائن الرماد، ص207.

(3) مدائن الرماد، ص 377.

وبعد تحضيرات حربية ضخمة، وتضحيات مؤلمة، يتمكن العالم من أن يبيد الكيان الصهيوني؛ لتعود للحياة نضارتها وخضرتها، فتنتهي الرواية البالغة أربع مئة وأربعين صفحة، بصوت رامة، وهي تحدث زوجها منصوراً:"لم تكن تعي وهي تصرخ بكل الفرحة في نفسها المتشققة بالمآسي، وهي تهز أصبعها حيث تسير: إن الرماد ينجلي..ألا ترى..؟! أين عيناك؟! المدن الرماد تتهدم..انظر..انظر هناك..! لقد عاد كل شيء أخضر..نعم.. إنه لأخضر.. أخضر.. العصافير تغرد، الأشجار تبتسم.. كل شيء يعود كما كان في عهد آدم وإبراهيم.. أجل.. مات الرماد.. لقد مات الرماد.. وانهارت بكل قوة... انهارت مدن الرماد...!"[1].

تعد رواية "مدائن الرّماد" رواية مميزة في تصوير الشخصية الصهيونية بصفتها شخصية إرهابية ومجرمة إجراماً مركباً، ومن ثمّ تقرير حقيقة مهمة، وهي: أنّ الكيان الصهيوني الماثل في دولة "إسرائيل" هو كيان مجرم، توزّع إجرامه على العالم كله، الذي غدا يدرك أهمية إبادة هذا الكيان العنصري، وهذا ما حدث في المستوى التخييلي (الطوباوي) في البنية السردية المتماسكة، التي تؤكد عودة فلسطين إلى أهلها، وانتهاء دولة "إسرائيل" (شاؤول): "لقد عادت فلسطين بحمد الله، وانتهت شاؤول كما لو لم تكن..!"[2]. هذه هي الفكرة الرئيسة التي قامت عليها الرواية؛ وهي أن تعود فلسطين إلى أهلها الشرعيين، بعد أن ينتهي الاستعمار الصهيوني الاستيطاني، وكأنه لم يكن.

6. التركيب

تناولت هذه المقاربة جانبين:

- جانب العنف الواقع على النساء، وهو ماثل في ثلاثة أنواع: العنف الذكوري، والعنف المجتمعي، والعنف النسائي.
- جانب الإرهاب، وهو ماثل في نوعين: الإرهاب باسم الدين، والإرهاب الدولي.

---

(1) مدائن الرماد، ص435.

(2) مدائن الرماد، ص427.

يعدّ العنف الذكوري الموجّه إلى المرأة تحديداً من أهم البنيات السردية في الكتابة النسوية؛ لأن المرأة تعدّ الذكور متسلطين وقمعيين، وأنّ امتيازاتهم التي تؤهلهم لفعل ذلك، لا تتجاوز تلك القيم والعادات التي تشكلت في سياق السلطات التي تمنح للرجل في منظومة الأسر التقليدية؛ بصفته قيّماً عليها؛ إلى حد أن تصبح ممارسات الرجل للضرب والإهانة للمرأة أو الأنثى ممارسات مقبولة ومبررة في المنظور الذكوري المهيمن، كما لاحظنا ذلك من خلال تصرفات الزوج / الأب في رواية "أنثى العنكبوت" لقماشة العليان، بحيث تصبح هذه الرواية نموذجاً دالاً في تعرّف طبيعة العلاقة بين الرجال والنساء في هذه الأسرة، التي تعدّ البنية الرئيسة في بناء أو تشكيل القبائل والمجتمعات. وفي هذا السياق تبدو حالة العنف مدمّرة ومستلِبة لأفراد الأسرة، الذين يستبيحهم هذا الزوج / الأب، فيمارس ذلك كله، وكأنه حق من حقوقه المشروعة، التي لا يقاسمه بها أحد.

قدمت هذه الرواية ممارسات الذكورة بصفتها ممارسات أقرب إلى الواقعية المقنّعة بالتخييل؛ أي كأنها ليست تخييلية؛ فترسم بذلك حراك الشخصيات؛ كأنهم جزء من هذا الواقع الذي ننتمي إليه، وهو واقع العنف والتعسف الذي يمارسه الزوج/ الأب في الأسرة، التي تُدمّر نفسياً؛ فيموت أفرادها من خلال عقد نفسية مركبة، ويعيش من يعيش منهم معقداً على هامش الحياة، محملاً بعقد نفسية مشبعة بالغربة والضياع وملامح الشخصية المستلبة في مواجهة الحياة، التي أشعرت أفراد الأسرة أنهم مجرد عبيد في حياة هذا الرجل المتجبر، الذي يمارس العنف بأساليب فاجعة وقاتلة في الوقت نفسه.

وكذلك يغذي هذا العنف الذكوري في الأسرة تركيبة العنف في المجتمع التقليدي عموماً؛ فيحوله إلى مجتمع جائر بحق النساء، وبالذات من خلال سياقين بارزين في حياة المرأة: أولهما سياق النسقيّة القبلية في فرض سلطة تكافؤ النسب في زواج النساء، وثانيهما سياق مضاعفة العقاب على المرأة في سياق ممارسات الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر في منظور المرأة.

وقد اتضح هذا الأمر من خلال تناول قضية تكافؤ النسب في روايتي "سقر" لعائشة الحشر، و"جاهلية" لليلى الجهني. إذ تناولت الرواية الأولى العلاقة بين النسبين القبيلي

والخضيري، وتناولت الرواية الثانية اللون الأسود، الذي يعد هوية مغايرة. وفي كلتا الروايتين كانت هناك إشكالية عميقة في تعرض المرأة لعنف ناتج عن قيم سطوة القبيلة على الأفراد والأسر، بحيث يصبح الزواج من رجل غير قبيلي أو بلون آخر من المستحيلات، وهو ما يجعل العقل المتعصب للقبيلة في ظل مجتمع متماسك عشائرياً عقلاً مهيمناً يستلب العواطف، ومن ثمّ لم يعد أمام المرأة إلا أن ترضخ لهذه التقاليد والأعراف، ما يحيلها في المحصلة على بنية مرضية أو هامشية، بعد أن تلقت العنف الموجه إليها، عندما حاولت أن تكسر هذه القيم القبلية الراسخة في هذا الجانب (الزواج) تحديداً.

وفي الجانب الآخر الخاص بهيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، فقد قدمت رواية "نساء المنكر" لسمر المقرن نموذجاً للمرأة التي يضاعف عليها العقاب الصادر من هذه المؤسسة الدينية مقارنة إلى تخفيف هذا العقاب إلى درجاته الدنيا عن شريكها الرجل في الجرم نفسه، ما يجعل الرواية تكتنز بمأساة عميقة لامرأة جلست مع رجل في أحد مطاعم العائلات بالرياض، بحيث لا يتقبل المتلقي حجم العنف الذي يوجّه إلى المرأة، عندما يقارن هذا العنف المتضخم بحجم الجرم المتواضع الذي ارتكبته!

أما بشأن العنف النسوي الداخلي، فقد تناولنا في هذا الجانب إشكاليتين واضحتين في الرواية النسوية:

الأولى: عنف الأم الواقع على ابنتها، وهو عنف نفسي عميق، اتضح من خلال العلاقة بين البنت وأمها في روايتي "جاهلية" لليلى الجهني، و"عيون قذرة" لقماشة العليان؛ إذ اتضح من خلال هاتين الروايتين أن الأم نقشت أثاراً نفسية عميقة في مشاعر ابنتها، إذ ضحت إحدى الأمهات بطفليها؛ لتبحث عن شهوتها مع رجل آخر، في حين احتفت الأخرى بابنها الذكر، مهملة ابنتها المحتاجة إليها؛ لأن الذكر بالنسبة إلى هذه الأم هو الهدف الأول في حياتها منذ لحظة التفكير بإنجابه.

والثانية: عنف شذوذ المثلية، وهو عنف جسدي، يتسبب في توليد عنف نفسي عميق أيضاً، كما اتضح ذلك من خلال تعرف بعض ما جاء في روايتي "الآخرون" لصبا الحرز، و"ملامح" لزينب حفني.

وفي مستوى الإرهاب باسم الدين، تقدم رواية "الانتحار المأجور" لآلاء الهذلول منظوراً نسوياً إشكالياً، عندما تؤسس لمجموعة من العوامل التي دفعت شاباً إلى الانخراط في تنظيم القاعدة الإرهابي؛ ليمارس هذا الشاب بعض الأعمال الإجرامية بدون قناعات حقيقية لديه؛ لأنه انتمى إلى هذه المجموعة بعد أن سُدّت أمامه أبواب العلم والعمل في ظل إلحاح فقر أسرته المدقع، مع وجود عواطف دينية لديه تجاه ما كان يحدث في أفغانستان؛ ليتحول هذا التعاطف إلى العمل ضد المجتمع باسم محاربة المصالح الغربية، وذلك من خلال تنفيذ عمليات إرهابية في مواقع عديدة، ثم كان أبرزها انعكاسات تفجيرات 11 سبتمبر 2001 السلبية على العرب والمسلمين حيثما وجدوا.

وأخيراً، توقفنا في مقاربة الإرهاب الدولي عند الإرهاب الصهيوني في العالم، من خلال رواية "مدائن الرماد" لبدرية العبد الرحمن، حيث بينت الساردة في هذه الرواية تلك الصّور الاستعمارية والإجرامية التي يمارسها الكيان الصهيوني في فلسطين، والعالمين العربي والإسلامي، والعالم كله؛ لتنتهي الرواية إلى حقيقة ساطعة، وهي أنّ ما تفشى في العالم من شرور يعود إلى ممارسات الكيان الصهيوني الإجرامية، ومن ثمّ لن ينتهي هذا الإجرام إلا بنهاية هذا الكيان المجرم، وهذا ما يحدث في مستوى التخييل، عندما تولد الحياة من جديد، بعد أن تنتهي إسرائيل، وتعود فلسطين إلى أصحابها الفلسطينيين والعرب؛ لينعم العالم بالأمن والسلام والكرامة.

في ضوء ما سبق، يمكن أن نسجل الملحوظات الآتية، في مستوى العنف والإرهاب، من خلال مقاربة اثنتي عشرة رواية نسوية سعودية:

1- أن الكتابة النسوية تعدّ الذكور في الأسر مصدر العنف الرئيس فيها، ما يجعل هذه الأسر تعاني من هذا العنف، إلى حد أن تتشكل العقد النفسية بجانب الأمراض الجسدية.

2- أن المجتمع ممثلاً بالقبيلة وبعض مؤسساته الدينية يمارس عنفاً تجاه حرية المرأة في اختيار شريك حياتها، يضاف إلى ذلك أنّ مؤسساته الدينية تمارس عنفاً شديداً على المرأة دون الرجل، وأحياناً يكون هذا العنف ردة فعل لأسباب سطحية.

3- أنّ النساء يمارسن عنفاً في مجتمعهن النسائي، وهو ما تقوم به الأم أحياناً عندما تتحول إلى أداة عنف تجاه ابنتها، وبالذات في المجال النفسي.

4- أنّ الجماعات الإرهابية تمارس أعمالاً إجرامية في المجتمع، وأنّ هذه الأعمال تضر بالإسلام والمسلمين، لأنها ليست من الإسلام في شيء.

5- أن الكيان الصهيوني الاستعماري هو الكيان المجرم بامتياز، ليس في فلسطين فحسب، وإنما في العالم كله.

6- أنّ منظور المرأة لا بدّ أن يكون مختلفاً عن منظور الرجل، وأنها يمكن أن تبالغ في انتقادها للذكورة ومؤسساتها في المجتمع، ومع ذلك لا بدّ أنها تطرح مشكلاتها العميقة، وهي تتلقى ممارسات العنف والإرهاب في مجتمعاتنا المشبعة بهذا التحيز ضد النساء عموماً.

مصادر البحث (الروايات)

1- آلاء الهذلول، **الانتحار المأجور**، دار الساقي، بيروت، ط1، 2004.

2- بدرية البشر: **الأرجوحة**، دار الساقي، بيروت، 2010.

3- بدرية العبد الرحمن، **مدائن الرماد**، مكتبة العبيكان، الرياض، ط2، 2010.

4- زينب حفني، **سيقان ملتوية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2008.

5- زينب حفني، **ملامح**، دار الساقي، بيروت، ط3، 2006.

6- سمر المقرن، **نساء المنكر**، دار الساقي، بيروت، ط2، 2008.

7- صبا الحرز، **الآخرون**، دار الساقي، بيروت، ط1، 2006.

8- عائشة عبد العزيز الحشر، **سَقَر**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2008.

9- قماشة العليان، **أنثى العنكبوت**، شركة رشاد برس، بيروت، ط3، 2003.

10- قماشة العليان، **عيون قذرة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2005.

11- ليلى الجهني، **جاهلية**، دار الآداب، بيروت، ط1، 2007.

12- وردة عبد الملك، **الأوبة**، دار الساقي، بيروت، 2006.

الفصل الثاني

بطلات بلا هوية!!

مقاربة في رواية "الأرجوحة" لبدرية البشر

الفصل الثاني

بطلات بلا هوية!!

مقاربة في رواية "الأرجوحة" لبدرية البشر

"مريم وعناب وسلوى ثلاث فتيات ممشوقات القوام، تتبارى صدورهن في شق طريقهن، وتباري قاماتهن الأشجار الطويلة، وتعكس طموحهن الفاره في الحياة"[1].

تقديم

ثمة حراك ثقافي نسوي (بطولي)، يكشف عن تهميش الهوية النسوية، في سياق الحريات الشخصية، في الرواية النسوية في السعودية. ويعد هذا الحراك النسوي المهمَّش في المجتمع الذكوري الصارم ظاهرة إشكالية في تشكيل الخطاب السردي النسوي، ومن ثمّ في تشكيل الهوية النسوية، التي تتعرض لاستلاب مضاعف في منظومة القيم والعلاقات الذكورية المهيمنة على الأسرة والمجتمع والثقافة...إلخ.

تحاول هذه المقاربة أن تستعرض أبعادًا أو أنساقًا إشكالية، تهمّش هذه الهوية النسوية، وبخاصة في مجال الحريات الشخصية في مستوى حق المرأة في اختيار شريك حياتها؛ لبناء أسرة نموذجية، وفق وعيها وثقافتها وشعورها الإنساني تجاه جماليات هذه العلاقة، التي تجعل المرأة تشعر – عمومًا- بأنها مسيّرة لا مخيرة في هذا المجال؛ أي أنها بلا هوية؛ عندما يتحكم بحياتها ذكور قمعيّون في منظورها، وهم – أحياناً – في مستويات متدنية اجتماعياً وثقافياً وأخلاقياً، ما أدى إلى التشدد في الدين؛ ثمّ إلى التشدد الذي يضطهد العقل،

(1) بدرية البشر، الأرجوحة، دار الساقي، بيروت – لندن، 2010، ص 56.

والإنسان، والمرأة، ، والذي أعلى كل ما هو ذكوري وعشائري ضد كل ما هو حضاري وإنساني"[1].

لن نتناول تعددية الشخصيات النسوية في الرواية المختارة (الأرجوحة)؛ لأننا سنقتصر على نموذجين متداخلين، هما:نموذج المرأة البطلة الساردة(الراوية)، ونموذج المرأة الشخصية الرئيسة أو ما يتصل بها من شخصيات كالأمهات أو الأزواج في الرواية.

وفي المحصلة، تدخل هذه المقاربة في محور ندوة "الهوية والسرد" الخاص بـهويات الجنوسة "الجندر"؛ آملاً أن يسهم هذا البحث في تحقيق بعض أهداف هذه الندوة المهمة!!

1- أربع هويات رئيسة في رواية "الأرجوحة":

تقدم رواية الأرجوحة لبدرية البشر عدة هويات نسوية لا هوية واحدة، تسهم -بطريقة أو بأخرى- في رسم خريطة واقعية للتركيبة المجتمعية، في مجتمع متعدد الأعراق والألوان والثقافات، بحيث نجد أربعة مستويات أو أربع هويات رئيسة، تتداخل فيما بينها؛ لتشكل هويات المجتمع النسوي المختلفة من منظور واقعية الحياة المعيشية، لا متخيّلها على أية حال؛ لأن الواقع بالنسبة إلى الرواية النسوية هو الملهم الحقيقي لهذه الكتابة، التي تتمترس خلف صراع ذكوري نسوي، بحيث تجد المرأة المبدعة نفسها -في أقل تقدير - ضحية أو كبش فداء في مجتمع مسكون بالهيمنات الذكورية القمعية المتعددة!!

فيما يلي هويات النساء الرئيسة، كما وردت في رواية "الأرجوحة"[2]:

1- هوية المرأة ابنة القبيلة!!
2- هوية المرأة ضائعة النسب (الخضيرية).
3- هوية المرأة السوداء.
4- هوية المرأة الشيعية.

(1) الأرجوحة، ص 24.

(2) هناك نساء أخريات بهويات مختلفة، كالمرأة الأجنبية الغربية (نساء جنيف)، والمرأة ذات السلطة العليا (كالعمة شريفة، وأم سلطان العاجي وزوجته...إلخ)، وقد أهملنا هذه الهويات لمحدودية تناولها في الرواية.

لا نستطيع أن نؤكد أنّ هؤلاء النسوة بالتحديد بهوياتهن المتعددة، هنّ نماذج مهيمنة؛ لأن العلاقة بين التخييل والواقع مسألة لا تقاس على أساس تصرفات فردية؛ فبقدر كون هؤلاء النسوة يتحركن بصفتهن يتصرفن تصرفات فردية عموماً؛ إلا أنّ الخلفية الثقافية لهن تستحضر نموذجاً مجتمعياً مهيمناً؛ فبكل تأكيد تعد المرأة القبيلية نموذجاً اجتماعياً مميزاً، ومن ثمّ عليها أن ترسم شخصيتها أو تُرسم لها شخصيتها في مستوى ميزات هوية القبيلة العليا في مجتمع قبلي في أساسه التركيبي!!

ثمّ تتمتع المرأة الأخرى ذات الدرجة الاجتماعية الثانية أو ذات النسب الضائع (الخضيرية) بميزات مساوية للمرأة القبيلية إلى درجة ما، باستثناء علاقات النسب (الزواج)، التي تضع الأعراف والتقاليد أمامها محاذير كثيرة شائكة، في حال أن تتزوج قبيلية من خضيري أو خضيرية من قبيلي؛ فها هي حصّة (أخت سلوى) قد" بكت كثيراً حين عرفت أن حبيبها تزوج أخرى، وحين عاتبته قال لها إن والده أكد له أن علي بن عبهر "رجل عظيم" لكنه لا يناسبنا، فنحن من طبقة أخرى مختلفة"[1]؛ أي من طبقة تنتسب إلى قبيلة.

كذلك تقدم الرواية شخصية الفتاة السوداء من منظور استحضار خلفية السادة والعبيد غير المندثرة في المجتمع القبلي، بحيث تصبح هذه الفتاة التي يفضي لونها إلى عرق آخر هو العرق الأدنى مستوى قياساً إلى الخضيرية أو القبيلية؛ فإن هذه الهوية تبدو في البنية السردية مستلبة ومغتربة، وذات هوية مستغلة أو مستعبدة، على الرغم من تحررها، الذي بقي شكلياً من خلال تحول العبيد إلى خدم.

وربما لا تقلّ هوية شخصية المرأة الشيعية استلاباً من منظور ديني سني، لكنها تبدو هوية مميزة من منظور ثقافي، يتضاد مع الديني لدى الآخر.

وعموماً تصبح شخصية المرأة مهما كانت هويتها العامة أو انتماؤها العرقي، أو ثقافتها ومذهبها... شخصية في مستوى أدنى عندما تقارن بالذكر!!

---

(1) الأرجوحة، ص145.

2- الهوية الأولى: الهوية النسوية القبيلية

تعد شخصية "مريم الحور" الراوية والبطلة الرئيسة أهم شخصيات هذه الرواية، وهي تجسد هوية الفتاة العربية ابنة القبيلة المحافظة، التي ينبغي لهويتها المميزة أن تخضع لقيم أو شرع القبلية وعاداتها، التي طالما أوصتها بها أمها، بصفتها تصرفات خاصة ببنات "الحمايل" فقط؛ لتتشكل في داخلها صورة قمعية لـ "إرث قديم يتسرب في لاوعيها، يحاسبها كما كانت تحاسبها أمها، وهي (بنات الحمايل؟) فبنات الحمايل لا يسهرن خارج المنازل، وبنات الحمايل لا يكشفن وجوههن للرجال، وبنات الحمايل لا يسمع لهن صوت"[1]، وفي كل حين تتضخم هذه التوصيات القمعية، إلى درجة المنع من الذهاب إلى المطاعم، والاقتصار على تناول الطعام في البيت.

تجسد هذه الشخصية النسوية، المتمردة بجذر شديد، حراكاً مغايراً للحراك الذي تسير فيه شخصيتا صديقاتها: "سوسن الشيعية"، و"سلوى العبهر"، و"عناب سيكران"؛ غير المنتميات إلى" القبيلة"، بعد صحبة بينهن خلال سنوات الدراسة في الجامعة. ويعود هذا الخلاف إلى سببين رئيسين: الأول أنها تشربت تصرفات "بنات الحمايل" من وصايا الأم والأسرة والمجتمع، والثاني أنها مثقفة، بحيث يمكن القول إن الكتب التي قرأتها، أفقدتها ذاتها المشابهة لصديقاتها، فـ"شعرت بأنها لا تنتمي إلى هذا العالم، ولديها مشكلة في التناغم معه، هي لا تملك حياة سوى في عالم الكتب، حيث كبرت وترعرع عقلها، حيث تمرنت داخل لغتها، وكوّنت مفاهيمها عن الحب، والصدق، وقيمة الإنسان، وظلم النساء، ولم تنتبه أنها في غمرة انشغالها بالكتب قد فقدت شيئاً من ذاتها المحلية، هناك في وسط نجد، في الرياض الساخنة، حيث تتحرك النساء في الظل بصمت وبرغبة عارمة في التخفي، وفي التجمل، وفي الطاعة"[2].

إن هذا الوصف يدل على أنها تعي الفرق الكبير بينها وبين أمها والأخريات المستسلمات في مجتمع القبلية، الذي لم تعد – من خلال وعيها في الأقل- تنتمي إليه، دون أن

(1) الأرجوحة، ص141.

(2) نفسه، ص 141.

تخرج من تحت سقفه أو عباءته؛ لذلك تعد دوماً من منظور صديقتيها (سلوى وعناب)، اللتين انغمستا في المحرمات كلها، امرأة مؤدبة أدباً سلبيًا، أو "خروفاً مهذباً على حد تعبير سلوى[1]؛ لأنها لا تمارس ما يمارسنه في سياق التمرد (السلبي): التدخين، والسكر، والتحشيش، واللهو والرقص، وممارسة العلاقات الجنسية غير الشرعية.

تؤكد مريم دوماً – من خلال تصرفاتها وأسئلتها الثقافية- أنها غدت تعيش في عزلة اجتماعية بهوية الغربة والوحدة، في وسط صمت روحي وضجر من كلّ ما حولها؛ إذ إنها ولدت في مجتمع لم تعد تقبل فيه أن تعيش كما عاشت أمها والنسوة المستكينات والمستسلمات لواقعهن، لذلك تُملّكها "العناد المسموم، الذي تراكم في عقلها، فرفض أن يتبع طريقاً رُسم لها، وكانت نسوة عائلتها قد سرن عليه طوال حياتهن"[2]، ومع ذلك فهي تشعر دوماً بأنها محاصرة حصاراً خانقاً؛ تحاصرها قيم القبيلة، وقيم التدين، وبرج القوس الذي يتصف بالتفلت والعناد ورفض التبعية، وإيمانها بأن للمرأة حقوقاً لا تختلف عن حقوق الرجل، وأنها تحب الحياة المدنية الحديثة، وغير ذلك مما تمارسه صاحباتها؛ لكنها لا تنغمس في الرذائل.

وهي إن اعتقدت في لحظة ما أن الزواج سيحررها من قيود اجتماعية كثيرة، وأنه بإمكانها أن تعيش من خلال زواجها بعض الحريات والانفتاح على العالم، إلا أنها تكتشف أنّ زواجها قد دخل في جوف فشل حقيقي أو عاصفة ترابية خانقة، ولم تعد تمسك بخيوط هذا الزواج لتتحكم به[3]، والسبب في ذلك هو أنها ما زالت تعيش في مجتمع لا يسمع للزوجين بممارسة "أبسط" الأشياء في الحياة؛ كأن يتناولا "البيتزا" بحرية تامة في أحد مطاعم الرياض المخصصة للعائلات.

---

(1) الأرجوحة، ص 10.

(2) نفسه، ص 10.

(3) تقول في وصف زواجهما :"كنت أظن أننا تجاوزنا عمر الوصاية، وبلغنا عمر الخيار الحر، صرنا عاقلين راشدين، يحق لنا تجريب خياراتنا الخاصة، وتحمل مسؤوليتها، لكن يبدو أنني مطالبة بإغلاق الأبواب في وجه أحلامي، وبأن لا أحتفل بالحرية التي ظننت أنني قفزت فوق أسوار الوصاية لأصل إليها". نفسه، ص25.

فهذه المدينة (الرياض) المحكومة بسلطات العشيرة المستبدة، تتشكل فيها السلطات القبلية النجدية، التي تنظر إلى مريم وزوجها على أنهما: "مجرد شاب وشابة تافهين، تحت خيمة عشيرة مستبدة، تتكون من آلاف الإخوة والأخوات وأبناء العمومة والخؤولة، وكل هؤلاء يملكون الحق في توجيههما، وتوبيخهما وردعهما عن الخروج عن شرع القبيلة"[1]. ومن ثمّ فإن هذا التصور هو ما يجعل مدينة الرياض تبدو في صورة بائسة وقاتمة، وهي تتحول إلى سجن كبير في المنظور السردي[2]، وكما تشعر مريم بذلك تحديداً من خلال وصف مشاعرها نحو مدينتها: "شعرت بأن مدينة الرياض قد تحولت بأحجارها، وشوارعها، ورباها، وبيوتها، ومطاعمها، إلى معتقل عائلي كبير، وعجينة واحدة من المحاذير، والوصاية، والتفاصيل، والرقابة"[3]، وهنا تتجرد الأشياء من الحياة، كما يتجرد الإنسان من ذاته، وبخاصة إذا كان امرأة.

لقد علّقت مريم على مشجب الزواج – كما أسلفنا – آمالاً كبيرة، وطريقاً وحيداً في تصورها نحو التحرر الذاتي؛ خاصة أن زواجها قد ولد في إطار من الحب والانسجام، ثم ها هي تجد زوجها يتسرب من عش زواجهما المثالي، بعد أن كانت تعتقد أن "الحياة بالنسبة إليها عشاً صغيراً بصحبة مشاري"[4]، لتتحطم بذلك آمالها مع ضياعه، باحثة عنه في كل مكان، وشاعرة بأنها لن تجده، بعد أن كسر الواقع المرّ أحلامهما، فجعلها رماداً، عندما تحول هذا الزوج المهندس الشاعر المثالي في حبه إلى مجرد رجل مخمور عاجز، يدخن التبغ والحشيش، ويتحول إبداعه الشعري إلى قصائد للبيع، عندما رافق الوجهاء الأثرياء المتشاعرين، الذين يشترون الشعر منه ببعض الويسكي (يبيع شعراً مقابل الويسكي)؛ ليصطادوا بهذا الشعر النساء الجميلات المغرر بهن[5].

---

(1) نفسه، ص 23.

(2) تناولنا صور مدينة الرياض في مواجهة بعض المدن الغربية في الرواية، فكانت صورتها سلبية في كثير من الروايات النسوية السعودية، ينظر: حسين المناصرة: مقاربات في السرد، دار عالم الكتب الحديث، إربد بالأردن، 2012، ص ص 159-198.

(3) الأرجوحة، ص 25.

(4) نفسه، ص 99.

(5) ينظر : نفسه، ص ص 36-37.

كثيراً ما تفضي هذه الكتابة السردية إلى أسئلة الهوية بالنسبة إلى مريم، فما تطرحه في مستوى الأسئلة عن ذاتها المغتربة ووحدتها المؤلمة وواقعها المأزوم، هو الأهم في البنية السردية، التي لا تفضح الواقع بقسوة، أو تنتج إجابات شافية، أو تصوغ عالماً مغايراً ولو متخيلاً؛ لذلك تجيء الأسئلة أهم من أي معرفة أو ثقافة تنتج في المجتمع المكبل بقيود القبيلة، ما دامت مريم تتحرك في هذا السياق المحافظ. وحتى وهي بعيدة عن هذا السياق، عندما تغدو حرة في "جنيف" المتحررة في كل شيء، فإنها تصرّ على أن تشرب الشاي الأخضر بدلاً من الخمرة التي أدمن عليها زوجها مشاري، وأدمنت عليها صديقتاها المتحررتان (سلوى وعناب)، أو من خلال حرية الرجال كلهم في موازاة قمع النساء، حيث يصبح التساؤل عن التقاليد التي تخنق النساء ولا تحاسب الرجال تساؤلاً جوهرياً، كما يتضح في هذا التساؤل الذي لا يحتاج إلى إجابة: "لماذا تظهر سطوة التقاليد على النساء أكثر منها على الرجال؟ ولماذا تجيد الثقافة صنع أقفاص من حديد وأكفان وحلقات وحبال للنساء فقط، فيما يطير الرجال بعيداً عن سطوة ثقافتهم"[1].

تعود مريم إلى الرياض، رافضة أن تتمتع بالحرية السلبية (اللهو والمجون) في "جنيف" على طريقة صديقتيها (سلوى وعناب)، وهي تؤكد دوماً أنّ حريتها تكمن في حبها لزوجها مشاري ولابنيها، لتغدو من منظور صديقتيها امرأة سلبية ومحبة للحزن، ولا تدرك أن زوجها نفسه يحتفل بحريته وحده، كما تتخيله صديقتها سلوى على نحو: "وين هو يالمملوحة؟ هو قاعد يحتفل بها[الحرية] لحاله، الرجل لا يشارك زوجته في الحرية والفرح، يجب أن يأكل رغيفها وحده"[2]، وفي هذا التصور محاولة من صديقتيها للضغط عليها؛ لكي تنطلق معهما إلى الحرية في ممارسات تعاطي الخمرة والتبغ والحشيش والجنس غير الشرعي... ولكنها تبقى صامدة، تبحث عن هويتها في الحب الشرعي فقط، لا في هذه الأشياء القبيحة من منظورها، دون أن تخرج عن سياق قوقعة حزنها وقلقها وعزلتها وغربتها ووحدتها... لتشكل هذه

(1) الأرجوحة، ص ص 153-154.

(2) نفسه، ص 154.

الملامح أبعاد شخصيتها، ومن ثمّ تفقدها هويتها، هذه الهوية الضائعة أو غير الموجودة أصلاً، في مستوى التركيبة الاجتماعية الذكورية السائدة في المجتمع الذي تعيش فيه.

3- الهوية الثانية: الهوية النسوية "الخضيرية"

"ذات يوم سألت سلوى والدتها: ماذا يعني أن يكون الإنسان خضيرياً؟ أجابتها: الله خلق الناس من طينية واحدة. والرجال بأفعالهم وأخلاقهم، لكن الناس هم الذين يحبون أن يميزوا أنفسهم عن الآخرين"[1].

تبدو إشكالية القبيلية/الخضيرية هامشية في الرواية، وكأنه لا فرق – ولو ظاهرياً- بين الأشخاص من الجهتين في فرص العمل، وسياسة الدولة، والعلاقات الاجتماعية المختلفة... لكن هذه المسألة تصبح عقبة رئيسة في الحب والزواج، إذ يصعب أن تَقْبل الهوية القبيلة أن تصاهر الهويات الأخرى غير القبلية في جلّ الحالات الاجتماعية، التي يسهم فيها هذا الوعي الذكوري القبلي بأهمية وجود الاختلافات بين الناس، الذين لا يميز الوعي الحقيقي بالدين والأخلاق والثقافة بينهم.

لا تختلف سلوى ذات النسب غير المعروف أو الخضيرية عن الآخرين، بل نجدها مميزة جداً قياساً إلى فتيات قبيليات فقيرات قادمات من البادية؛ كما يظهر في مدرستها الابتدائية، فهي ولدت في بيت أسرة ثرية، وذات جاه في السلطة السياسية، لكون والدها مقرباً من رأس السلطة السياسية العليا، ووالدها أيضاً ثري، قد تزوج تسع نساء، كلهن يعشن في قصر فخم، منهن أربعة على ذمته والأخريات مطلقات. وهذا القصر مليء بالأبناء والخدم، تصفه سلوى بقولها: " مملكة كبرى، فيها تسع أمهات وعشرون أخاً وأختاً و"عطعط" المربية السوداء، وسعيد الخادم والمرسال ونغيمش السواق وفليحان الحارس وموظفو مكتب أبيها"[2]. وهذا يعني أن سلوى عاشت في حياة باذخة إلى حد ما؛ إذ إن "لديها عائلة تستطيع

---

(1) نفسه، ص 91.

(2) الأرجوحة، ص71.

على الدوام معاملتها كأميرة"[1] كما تقول، على الرغم من شعورها الذاتي في سياق هويتها الأنثوية في طفولتها بأنها: "كانت على الدوام تحتفي بكونها نعجة صغيرة في قطيع كبير"[2]، يقوده والدها الشيخ علي بن عبهر، الذي تدل سيميائية اسمه على أنه لا ينتمي إلى قبيلة، أو ضاع نسبه إلى قبيلة معينة.

تُستلب هوية سلوى، عندما تتزوج بغير إرادتها رجلاً أحبت أخاه، وليس بإمكانها أن تعبر عن رأيها في هذا الزواج المكروه، ثم غدا هذا الرجل (عبد الرحمن بن عيسى) يضربها بعنف كثيراً، خاصة بعد أن عرف أنها كانت تحب أخاه، ثم صار يضربها ضرباً موجعاً في كل الأوقات، يصل أحياناً إلى أن يكسر بعض أضلاعها؛ وذلك لمجرد أن تعبّر عن رفضها لأوامره؛ كأن تقول كلمة وحيدة، مثل "يا سلام" على سبيل الاحتجاج، ومن ثمّ طُلقت منه: "طلقت لأنها لم تمتلك حق أن تقول يا سلام"[3] على سبيل السخرية النسوية من هذا الزواج المتهاوي.

صبرت سلوى، ذات الشخصية السلبية في تقاعسها عن طلب الطلاق من منظور أمها، على أن يضربها زوجها، ما دام كريماً يقدم لها المال والهدايا الثمينة عوضاً عن مخلفات ضربه لها، وتعبيراً عن ندمه عما يفعله بها في كل حين. وفي هذا السياق غدا المال بالنسبة إليها معوِّضاً عن كرامتها المستباحة، فـ"سترت عري بؤسها بالمال"[4]، في وقت قد "تعودت فيه أن تدفن أحزانها كما تدفن الأمهات في منزلها نزفهن السري. قلدت أمها في نسج الحكايات على محمل الهزل"[5]، فصارت حكايات ضرب زوجها لها مثار هزل وإضحاك لدى الأخريات المعذبات، إلى درجة البكاء من الضحك أحياناً من طريقة قصّها لحكايتها.

لم تظهر أية مشكلة في زواج سلوى وعبد الرحمن، لأنهما خضيريان (غير قبيليين) كما يفهم من سياق السرد، على عكس ما حدث مع أختها حصّة كما أسلفنا. ولكن هذه

---

(1) نفسه، ص62.

(2) نفسه، ص 69.

(3) الأرجوحة، ص 104.

(4) نفسه، ص 71.

(5) نفسه، ص 104.

المشكلة ظهرت عندما أحبّ سلطان العاجي (وهو ابن القبيلة والسلطة معاً) سلوى، وقرر أن يتزوجها بالسر زوجة ثانية، فرفض أهلها إلا أن يعلن هذا الزواج ولو بطريقة غير رسمية. وقد بدت المشكلة هنا ليس في كونها مطلقة فحسب، وإنما في كونها خضيرية: "كان حدثاً مدوياً أن يتزوج سلطان الوجيه الملياردير-الذي لم يهتم بالتكتم على الخبر- بامرأة ليست مطلقة فقط، بل وخضيرية"[1].

هنا تقف المصاهرة غير المتكافئة (القبيلي والخضيرية) حجر عثرة أمام إعلان هذا الزواج، الذي يُحوّل سلوى بالضرورة إلى زوجة "مسيار"، أو بحسب تعبير أخيها بندر "امرأة للتوصيل الليلي"[2]، ما يجعل إخوتها بعد خمس سنوات من هذا الزواج المعيب، الذي قد يجلب الفضيحة لهم، يطلبون من سلطان العاجي بحكم الصلة بين والده ووالدهم أن يطلقها، إذا لم يرغب في أن يجعل زواجه منها علنياً وشرعياً لا زواج مسيار، ولا يجد العاجي مناصاً إلا أن يطلقها؛ لأنه ليس بإمكانه أن يعلن زواجه في مجتمع شديد التحسس تجاه هذا الزواج غير المتكافئ في النسب تحديداً، خاصة أنّ أمه وزوجته الأولى القبيليتين، لا يمكن أن توافقا على أن يحدث مثل هذا الإشهار، وإن لم يغب عن بالهما أنه قد تزوجها زواج مسيار.

بعد طلاق سلوى من عبد الرحمن، ثم من سلطان العاجي، وإن بقيت علاقتها به بطريقة ملبسة، وربما غير شرعية، تتحول إلى الإقبال على ممارسة المحرمات كالخمر، والحشيش، والتدخين، خاصة بعد أن جعل سلطان العاجي قيمة المال عندها تكبر وتتضخم؛ إذ إنها من خلال المال الوفير "قررت أن تأخذ من الحياة كما تقول، كل شيء"[3]، بما في ذلك المحرمات كلها؛ لتعترف في النهاية بأنها حرة في تنقلاتها، وأن هذه الحرية ليست -خلال حوارها مع غابة في جنيف- بأكثر من هوية وهمية تقودها إلى الجحيم: "أنا حرة؟ صحيح أنني أتنقل لكنني لا أذهب إلا إلى الجحيم وأعود منه. ومرة أو مرتين أعبر جنة مثلك على طرف أرجوحة. فهل تحسد جنة عابرين إلى الجحيم؟"[4].

---

(1) نفسه، ص63.

(2) نفسه، ص 80.

(3) الأرجوحة، ص 60.

(4) نفسه، ص 89.

بهذه الغربة والضياع والعبور إلى الجحيم في سياق السخرية السوداء من الذات، تتشكل شخصية سلوى في عدم وجود هوية أو أرجوحة تتكئ إليها؛ لذلك تفقد ذاتها وهي تندمج في اللهو والعلاقات غير الشرعية، وتتعاطي التبغ والخمرة والحشيش...إلخ.

4- الهوية الثالثة: الهوية النسوية السوداء

تقدم رواية"الأرجوحة" الهوية النسوية السوداء، بصفتها هوية مضطهدة ومستلبة ومشيّأة في المجتمع، وذلك من خلال شخصية "عناب" السوداء الجميلة، التي يفضي اسمها إلى كونها سلعة جسدية مستباحة، أو بصفتها تنبش عن جذور هذه الهوية المستجلبة من الخارج، التي حضرت إلى الجزيرة العربية في سياق السادة والعبيد؛ فهذه الهوية تنبع من كونها لوناً أسود، وهذا اللون هو اللون الأساس في العبودية، وفي استغلال البيض للسود قبل عشرات السنين.

تبدو شخصية عناب جريئة، متحررة، تمارس الفحش في القول والممارسة، إلى درجة أن تتشكل في شخصية "مومس"، تندس في أي فراش يدفع ثمناً أكثر، وهذا التصرف تجاه استباحة جسد الذات، هو ما جعلها تدرك منذ طفولتها أنها هوية مهملة في مجتمع لا يهمه ما يعيبها؛ لذلك لم تعد تؤمن بأي عيب يؤمن به هذا المجتمع؛ فقصّت شعرها مثل الرجال، ولبست كملابسهم، وتحرشت بهم، ودخنت، وسكرت، وحششت، ومارست العلاقات الجنسية الآثمة المتعددة.

إن هذه المسلكية المختلفة لعناب رافقتها منذ أن وعت ذلك الإهمال في طفولتها كما أسلفنا، وذلك عندما رأت نفسها مهملة، لا يعتني بها أحد في قصر واسع ليس لها، مع أبناء عمتها شريفة المحتفى بهم، وأنّ هذا الإهمال هو ما رسم لها هوية جديدة تتشكل فيها شخصيتها، من خلال تراكم وعيها، ثم حريتها، وبعد ذلك الوعي بقيمتها الجديدة في استغلال جسدها كسنارة لصيد لرجال:" لا تشعر عناب أنها بسلوكها المختلف تقترف آثام الخروج عن المعهود. فهي منذ طفولتها تعرف أنّ لونها الأسود قد أخرجها من دائرة العيب

إلى الإهمال، ومنذ عرفت ذلك الواقع وهي تعيش في سياق آخر، تفهم منه أنها حرة أكثر وليست كائناً بلا قيمة"[1].

ترسم الساردة حراكاً لافتاً لنشأة هذه اللون الأسود، بصفته لون العبيد في مجتمع الأسياد؛ بدءًا من الولادة، وانتهاء بتحرر الجسد من العيب بعد أن يغتصب!! إذ إن كل الظروف التي أحاطت بعناب أكدت أن لونها الأسود هو اللعنة التي تحاصرها، في مواجهة اللون الأبيض أو الحنطي المصون والمعتنى به، فقد أدركت في طفولتها أبعاد هذه اللعنة، وبالذات منذ أن أخبرتها جدتها "ملسونة" أنّ اللون الأسود بلاء، لاحق الإماء اللاتي خُطفن، واغتصبن، وأنجبن الأطفال... وكذلك أخبرتها أمها "زبيبة" أن النساء السوداوات لا يحظين بأزواج، بل بأعمام يفعلون بهن ما يشاؤون ليلاً ونهاراً، وعندما يتنازلون عنهن يزوجوهن لسود مثلهن، ليلدن خدماً وعبيداً.

هكذا نرى في سياق التفريق بين لونها ولون الأخريات الموازيات لها، بعد أن اغتصبت وهي في العاشرة من عمرها، أنّ لونها الأسود هو هويتها المستباحة بامتياز، كما نرى وقع ذلك في طفولتها مقارنة بالأخريات البيضاوات: "إنّ لونها الأسود جعلها بلا قيمة، إذ تحرص أمهات الفتيات البيضاوات على ألا تتعدى بناتهن الخطوط المرسومة لهنّ، والجدران المقامة عليهن، والتحذيرات الموجهة إليهن: لا تلعبن خارج المنزل، لا تجلسن في الشمس حتى لا تسمر وجوهكن، لا تحادثن الغرباء، لا تلبسن ثياباً كاشفة، لا تزرن صديقات من المدرسة لا نعرف أهاليهن. أما هي فبقيت بلا خطوط ولا محاذير، تمشي خلف أمها في قصر العمة شريفة، تدخل إلى كل غرفة، تتسلل إلى الشارع وتلعب الكرة مع الأولاد، وتجلس مع الخدم الذين تعتبرهم عائلتها الكبيرة"[2].

ولدت عناب في غرفة خلفية من قصر عمتها شريفة، وشاهدت والدتها زيتونة التي تهاب هذه العمة وتحبها، خاصة أنّ هذه الأم ولدت في قصر العمة شريفة نفسه من أبوين عبدين، تحررا فيما بعد مع حركة تحرير العبيد، الذين تحول جلهم إلى خدم، ومن ثمّ لم يكن

---

(1) الأرجوحة، ص 120.

(2) الأرجوحة، ص ص 124-125.

هناك فرق كبير بين عبوديتهم وكونهم خدماً. لقد تعذبت عناب وهي بين صغار العمة شريفة من لونها الأسود الذي حاولت كثيراً أن تقشره بأنواع مختلفة من الصابون، وهي تحلم بأن تصبح بعد إزالته: "طفلة بيضاء بعينين فاتحتي اللون وشعر ناعم يهفهف على كتفيها كالمروحة"[1].

ثمّ أحياناً تشعر طفولة عناب أنّ لونها الأسود يعدّ ميزة وليس عيباً، وذلك من خلال قبلات أمها التي تدللها، وتصفها بأنها مثال الملاحة والجمال، وأن الأشياء الثمينة سوداء كسويداء القلب وسواد العين.. لكنها بعد ذلك أيقنت أن السود ليس لهم تيجان في القصور، وذلك عندما يغتصبها سيدها الأبيض، وحينئذ، وهي في لحظة الاغتصاب المستسلمة: "من بين شلالات الضوء المتسربة من ستار المجلس الفاخرة أدركت التناقض في حياتها. عرفت الفرق بين سواد الظلام وبياض الشمس. عرفت أن جسدها الأسود أضعف من الجسد الأبيض، أضعف من الفخذين البيضاوين اللتين بركتا عليها... حين خرجت إلى الضوء مرة أخرى رأت دمها الأحمر يصبغ سواد جلدها. مشت وهي تبكي متألمة، وفي قاع روحها شعور بأنها أصيبت بلعنة كبرى. لم تقوَ على لعن الأيدي البيضاء، ولا أن تغضب منها وتحاكمها وتجرمها، بل لعنت جلدها الأسود وصباغها الوردي"[2]، الذي جعلها سهلة في مواجهة هذا الاغتصاب الرهيب!!

إذن، تبدأ الكارثة الكبرى بعد أن تغتصب عناب، عندما لا تجد أمها – في الرواية كلها لا يوجد ما يشير إلى وجود أب لهذه الفتاة- سوى السائق اليمني الكهل عبده الفقير البليد في غرفة الخدم، الذي أنهكه القات والتبغ والخمرة، فتعرض عليه أن يتزوج ابنتها ذات السنوات العشر، الذي عرف أنها فقدت عذريتها، وبعد ذلك حملت في أحشائها جنيناً، على أن تكون له هديه بلا مهر، وفوق ذلك أن ينال الثواب من الله على قبوله لهذا العرض السخي؛ فتعيش معه زوجة بلا جنس مدة خمس سنوات؛ لأنه عاجز، لم يستطع أن يستمتع

---

(1) نفسه، ص121.

(2) نفسه، ص123–124.

بجسد هذه "الجنية السوداء التي تضرم تدويراتها السحرية نيران الرغبة المشتعلة في بدنه"[1]، وكل ما تلقته من جسده المكروه محاولات كثيرة فاشلة، امتلأت برائحة فمه ذات الحموضة المختلطة برائحة القات والحشيش والخمرة والدخان!!

بهذا الحراك لشخصية عناب، تتحول هويتها إلى هوية جسدية جنسية، حتى التعليم الذي حظيت به في الجامعة، لم يمنعها من أن تمارس الانضمام لفرقة "أم سليّم" للأعراس، خاصة أنّ أمها كانت توحي لها دائماً أن هذا التعليم لن يجديها نفعاً في هذا المجتمع القبلي: "حين تراها والدتها ترتب دفاترها تنصحها بألا تركن إلى هذه الدراسة التي لن تعود عليها بالنفع، وأن تبحث عن عمل ينفعها مع أم سليّم وفرقتها لإحياء الحفلات وصب القهوة وطبخ الولائم"[2].

وبعد أن تدخل إلى الجامعة وإلى فرقة أم سليّم معاً، تكتشف أسطورة جسدها في التأثير في الآخرين، لتمارس من خلاله الجنس المثلي مع رفيقتها في الفرقة "موضي"، ثم مع الثري عبد الله، ثم الوجيه الثري سلطان العاجي... فهي إن اكتشفت حريتها في فرقة أم سليّم، فإنها أيضاً اكتشفت قيمتها الحقيقية من خلال تصاعد رغبات الرجال الذين تمنحهم المتعة الجسدية، والذين يتركون كل شيء من أجلها، وكأنها غدت تجاه رغباتهم امرأة من الحور العين.

وبذلك غدا جسدها أهم ما يميزها عن النساء البيضاوات من منظورها، إذ إنها غدت "تدرك أن سياق اللون الأسود الذي أبطل قيمتها قد حرر جسدها وروحها من قيود النساء البيضاوات التي تسمع عنها في أحاديث صديقات الجامعة، فهي تسمع كل يوم بأن واحدة توهب لابن عمها من الصغر، وأخرى يقايضها والدها بالمال في زواج مرتب، بينما هي التي لم تعرف مهراً ولا بكارة ولا قيمة أصبحت حرة لأنها بلا مهر ولا بكارة"[3]، وبذلك أصبح جسدها هو أرجوحتها الوحيدة التي تطير بها عاليًا، ليخرج من هذا الجسد قلبها مثل

---

(1) الأرجوحة، ص ص125-126.

(2) نفسه، ص 127.

(3) الأرجوحة، ص136.

طائر يحلق في السماء، وهو يستلب الرجال إلى النهل من فتنته وجماله نهلاً غير شرعي!! وكأنها بذلك تحولت إلى هوية الجسد المومس!! هذه الهوية التي فرضت عليها، بسبب لونها الأسود الذي ينحدر من طبقة العبيد أو الخدم في المجتمع القبلي.

5- الهوية الرابعة: الهوية النسوية الشيعية

تتشكل هوية "سوسن" الفتاة الشيعية من منظورين، الأول: منظور نسوي ثقافي، ينظر إلى هذه الفتاة بصفتها أكثر تحرراً وانفتاحاً وثقافة ومقدرة على المبادرة؛ لأنها تربت في بيئة أكثر انفتاحاً وتحرراً من البيئة النجدية، وهي بيئة المنطقة الشرقية في المملكة العربية السعودية، إضافة إلى كون مذهبها شيعيًا، وهذا ما جعل آباء الفتيات الشيعيات في هذه المنطقة واثقين ببناتهم، ما يلفت نظر الفتيات الأخريات من بنات القبائل وغيرهن في منظور الساردة النجدية.

تصف مريم ابنة القبيلة النجدية المتزمتة هذا المشهد المتحرر نسبياً، الذي تتمتع به رفيقتها سوسن الشيعية، بوصفها الإيجابي لوالد سوسن الذي يمنح ابنته حريتها كغيره من أبناء جلدته، تقول: "يؤمن بأنّ منح النساء حريتهن هو الطريقة المثلى للحفاظ عليهن، لهذا ترك ابنته تقرر في سن الثامنة عشرة من تصادق وبمن تختلط. فكانت شخصيتها تعكس نضجاً لم يكن مألوفاً في مجتمع بنات نجد المتعثرات في الخوف، والشك... المتحيزات لتقاليد العائلة الضيقة"[1].

في المقابل، نجد منظوراً آخر ذكورياً مغايراً، تشكّل بسبب انقسام المجتمع الديني، في سياق الصراع بين السنة والشيعة، ليشكك المجتمعان المتناقضان كل منهما بالآخر، فالسنة من منظور الساردة: "يشككون في جواز مخالطة الشيعة، ولا يرتاحون إليها"[2]، ومن ثمّ فإن كلاً منهما (السنة والشيعة) يرى في الآخر تطرفاً، سواء أكان وهابياً من منظور الشيعة، أم رافضياً من منظور السنة!!

---

(1) نفسه، ص ص 14-16.

(2) نفسه، ص 14.

ما يهمنا في تشكّل هذه الهوية الدينية الشيعية في شخصية الأنثى (سوسن)، على الرغم من حجمها المحدود في البنية السردية، هو تلك المقارنة بين هويتين دينيتين متناقضتين في إنتاج حرية المرأة اجتماعياً، إحداهما تقليدية منكفئة (الهوية النجدية السنية)، والأخرى متحررة منفتحة (الهوية الشرقية الشيعية)، ويبدو التحذير الديني السني واضحاً لبناته، عندما يحذر المجتمع مريم وزوجها السنيين من مخالطة سوسن وزوجها الشيعيين: "عليكما أن تحذرا هذين الصديقين، وأن تعلما أنكما من أولاد الحمايل، ولا يليق بكما ما يليق بغيركما ممن ليس لديهم غيرة ولا حمية"[1].

هكذا تغدو شخصية سوسن في المجتمع الذكوري السني فتاة ذات هوية مرفوضة، وهي إن بدت في سياق أسرتها ذات هوية متحررة، فإن هذه الهوية في المحصلة، مرفوضة في المجتمع النجدي التقليدي المهيمن على السلطة كلها، الذي يجعل "عالم سوسن عالماً خطراً يحرم الاختلاط به"[2] ما دام بلا غيرة أو حمية في المنظور النجدي التقليدي، الذي يخالفه مشاري النجدي الثائر على القيم والتقاليد الأبوية في مجتمعه، والذي درس في "جامعة البترول والمعادن" بالظهران، ليجد نفسه "يحب في سوسن اختلافها عن البنات النجديات المتحيزات لتقاليد العائلة الضيقة. وأعرب عن إعجابه بقدرة كثير من شباب الصفوة والقطيف على فرض التمرد على حصار التقاليد، وكان لمعظم أصدقائه صديقات من القطيف، وهم يلتقون في منازل أهاليهم، بعضهم كانوا مخطوبين، وبعضهم الآخر يعيشون علاقة حب جسورة"[3].

كما ذكرنا، لم يكن لسوسن صوت أو دور فاعل في هذه الرواية للتعرف إلى هويتها الحقيقية؛ لأنّ غياب هذا الصوت أو الدور لا بدّ أن يكون حاضراً، بصفة هذه الهوية النسوية أقلية أو مهمشة في هذه الرواية وغيرها، كما هو حالها في المجتمع، لعدم وجود اختلاط اجتماعي في مستوى الهوية النسوية وغيرها، بين مجتمعي السنة والشيعة عموماً.

---

(1) الأرجوحة، ص 24.

(2) نفسه، ص 14.

(3) نفسه، ص16.

6- هويات الجذور: الأمهات المهزومات

من البدهي أن تكون البطلات في رواية "الأرجوحة" بلا هوية في ضوء الكتابة النسوية، التي تجلد ذاتها؛ لأنهن ولدن من رحم أمهات مهزومات، لسن في مستوى إنتاج بنات قادرات على أن يشكلن هوية نسوية إيجابية واضحة؛ أو – في الأقل-هويات نسوية قوية. وغالباً ما تكون ردة فعل الأم تجاه ابنتها سلبية في سياق الهيمنة الذكورية على الأم والأسرة والمجتمع، كأن توصي الأم ابنتها بالانصياع للعادات والتقاليد الذكورية المهيمنة جملة وتفصيلاً، كما تفعل أمَ مريم عموماً، أو أن تتستر على فضيحة اغتصاب ابنتها، نتيجة إهمالها لها وخوفها من أسيادها البيض كما فعلت أم عناب، أو أن تجترّ دوماً حكاية حبها الفاشلة في الماضي؛ لتتجرع مرارة الحاضر، كما تفعل أم سلوى في حديثها عن ماضيها المندثر.

نجد أم مريم قد تحولت إلى امرأة مستسلمة للموت، لا تفارق سجادة صلاتها، وتحرص على التسبيح دوماً في عزلة شبه تامة، تريحها من الآثام التي ارتكبتها أو لم ترتكبها، مهملة أي جانب فاعل في حياتها[1]، وكأنها غدت تنتظر لحظة موتها وخلاصها من الحياة، هذه الحياة التي غدت تحاصرها، وبخاصة بعد أن غزت العراق الكويت، ومن ثمّ فهي ترى أنّ السبب الوحيد وراء شقاء النساء، يكمن في ابتعادهن عن الدين: "أمها تؤكد لها أن حزن النساء لا يشفيه سوى القرآن وكثرة الصلاة والبعد عن آثام الحياة الحديثة"[2].

كذلك نجد زيتونة أم عناب، وهي خادمة سوداء في قصر العمة شريفة، امرأة ذليلة مستسلمة، تعرض ابنتها التي اغتصبها أحد أسيادها، على السائق اليمني الكهل المنقوع في القات والخمرة والتبغ والحشيش؛ كي يتزوجها بلا مهر؛ ليستر فضيحتها، التي لا تعبر عنها بكلمة احتجاج واحدة ضد أسيادها: "في اليوم التالي خرجت والدتها كسيرة تتألم؛ لأن ابنتها قد وُطئت، وجُردت من حلمها المطمئن"[3].

---

(1) الأرجوحة، ص ص 10-12.

(2) نفسه، ص 10.

(3) نفسه، ص 125.

أما نورة بنت فهيد والدة سلوى، فهي إن بدت أكثر جرأة في تعبيرها عن حبها لزوجها الأول راشد بن جلبان، الذي طلقها ثلاث مرات، بعد أن مرض مرضاً شديداً، بفعل سحر -كما أخبره المطوع - لا يفك إلا بعد أن يطلق زوجته الثانية نورة؛ لذلك طمعت في أن تطلق من زوجها الثاني علي بن عبهر، ليحللها لزوجها الأول؛ ثم لم يتحقق حلمها بعد أن عرف هذا الزوج مقصدها، فما كان أمامها إلا أن تصبر بمرارة على آلامها وحزنها، آملة في أن يكون ابن جلبان زوجها في الحياة الأخرى؛ تقول لابنتها سلوى: "انظري إليّ أنا والدتك ماذا حلّ بي؟ ها أنا واقفة أمامك، ما في يدي حيلة غير الصبر. أتعزى بك وبإخوتك، وقد عوضني الله بكم(...) حين أقابل ربي غدًا في الجنة، ويسألني: من ستختارين من بين زوجيك علي بن عبهر أم راشد بن جلبان؟ سأصيح: ابن جلبان يا ربي ابن جلبان"[1]. فهي على الرغم من استسلامها المطلق لحياتها مع زوجها الثاني؛ إلا أنها كانت أكثر جرأة وقوة أحياناً في التعبير عن مواقفها المعارضة لزوجها، كرفضها طلبه منها أن تترك التعلم في مدرسة محو الأمية، أو نظرتها السهلة إلى الطلاق، بصفته تخلصاً من شر رجل، كرغبتها القوية في أن تُطلَّق ابنتها سلوى من زوجها الذي يضربها (عبد الرحمن بن عيسى)[2]، إدراكاً منها لحقيقة أن الطلاق هو أقصر الطرق إلى تحرير المرأة من معاشرة زوج يؤذيها ويضربها.

تبدو الأمهات الثلاث متصالحات مع بناتهن إلى حد ما، ما يؤكد الانسجام بين الأم وابنتها في سياق الغربة والعزلة والانكسار، مع الميل لدى الأمهات نحو الاستسلام المطلق للقدر، وانتظار الثواب في الآخرة، بعكس بناتهن اللائي يملن إلى التمرد على الواقع وممارسة الحرية الشخصية، من خلال الانخراط بالدنيا وشهواتها وآثامها، وإن كانت مريم على عكس سلوى وعناب، اللتين انخرطتا في ممارسات تعاطي الخمر والتحشيش والعلاقات الجنسية غير الشرعية.

---

(1) الأرجوحة، ص 92.

(2) نفسه، ص ص 91-95.

7- هوية الذكور: الأزواج العاجزون

يعد الزواج ثم الإنجاب في المنظور السردي بداية طموح الفتاة ونهايته في البيئة القبلية التقليدية، تقول الساردة: "ليس للفتاة من طموح إلا أن تتزوج وتنجب، وحظها يصل إلى درجة الكمال السرمدي حين تمضي حياتها مع زوجها من دون أن يتزوج عليها زوجة أخرى"[1].

لكن صورة الذكور (الأزواج) تبدو سلبية في تعاملاتهم مع نسائهم في الرواية، فهم من منظور سلوى: "كلهم كذا عيال كلب"[2] في مجتمع ظالم؛ إذ إن "محاذير الرجال لا تشبه محاذير النساء. الرجال الغائبون في ملاهيهم لا يترتب عليهم دفع ثمن الهروب. يعودون إلى بيوتهم حين يفرغون، أبرياء، يكفي أن يصفر أحدهم صفرة منغمة كما يفعل عاشق إيطالي تحت نافذة حبيبته، لتهرع أنثاه فاتحة ذراعيها، تهديه الصفح، وفرح المودة، والرغبة في نسيان ما كان"[3].

نجد في الرواية علاقات زوجية فاشلة بامتياز، والسبب في هذا الفشل عجز الأزواج عن تقديم الحب والاستقرار والأمان والمتعة للزوجات، على الرغم من كونهن ذوات دخل معقول نسبياً.

في حياة سلوى زيجتان فاشلتان، انتهتا بالطلاق الحتمي؛ الحالة الأولى: فاجعتها في زواجها من عبد الرحمن بن عيسى، وهي كانت تظن أن زوجها يفترض أن يكون أخاه يوسف، بعد قصة حب بينهما، تلاشت بفعل ذهابه إلى أمريكا للدراسة[4]. كان هذا الزوج صعب المعشر، وله يد طولى في ضرب سلوى في أي وقت، وبخاصة بعد أن تأكد أنها كانت تحب أخاه. ولكن هذا الزوج كان يغطي عيوبه الجمّة بالإنفاق على زوجته وتقديم الهدايا الباذخة لها، تعويضاً عن ضربها، مما كوّن عندها حالة رضا على البؤس الذي تعيشه، بسبب

---

(1) نفسه، ص72.

(2) الأرجوحة، ص 109.

(3) نفسه، ص 159.

(4) ينظر تفاصيل القصة: نفسه، ص ص 142-151.

هذه الهدايا، فتزعم أمام الأخريات"أن عبد الرحمن رجل جيد، ولا يضربها عن قصد منه، فكل ما يحدث صدفة يصنعها سوء الحظ في طريقهما، كأن يكون عصبياً تلك الليلة، أو أنها تستفزه، وغالباً ما يكون الذنب ذنبها"[1]. وحتى بعد أن طلقت منه، وفي ظل تأكدها من أنّ كلّ الزيجات مثل زيجتها؛ "تحرص سلوى منذ أن طلقت على ألا تتحدث عن عبد الرحمن بالسوء؛ ليظن الناس أنها تركت رجلاً مهماً تحسدها عليه النساء لا رجلاً تعافه النساء"[2].

أما الحالة الثانية: فهي زواج سلوى والوجيه الملياردير سلطان العاجي الذي انتهى أيضاً بالطلاق. وهذه الحالة ربما أسوأ من الحالة الأولى بالنسبة إلى أهل سلوى؛ لأنها زواج "مسيار" أو هو زواج شبه سري، تبقى فيه الزوجة عند أهلها، وفي أي وقت يطلبها هذا الزوج لممارسة العلاقات الجنسية في أماكن عديدة، وهي نفسها تجري وراءه، وتبحث عنه دوماً لتلبية حاجاتها الجنسية أيضاً: "كلما وجدته، أمسكته بين يديها، فركته.. وعضته. حتى تتأكد أنه هو، وليس دباً من الفرو. تمسكه بقوة. تحضنه وتنام. وحين تستيقظ تجده فرّ من جديد. حينها يلزمها أن تعود، لتقبع في الرياض. هناك حيث يمكنه العثور عليها متى قرر أن يظهر من جديد ويطلبها"[3].

وقد جاء هذا الزواج بعد أن ملّ هذا الوجيه الثري صيد طالبات الجامعة، وحفلات الرقص الليلية، بالإضافة إلى شيخوخته، ونقص كبير في فحولته، كما تصفه سلوى بقولها: "عرف الناس أنّ حظ سيدة مطلقة لا يؤهلها لأن تحظى برجل وجيه مثله، لكن ما لم يعرفوه جيداً هو أن سلطان العاجي شاخ على اصطياد ظباء الجامعة بابتسامته الساحرة من شارع عليشة. وملّ من مجالس الأنس الليلة الممتلئة بالنساء والرقص"[4]، وقولها أيضاً: "رأت سلطان عارياً من كل شيء، من دون ماله، وسياراته الفارهة، وقصوره، وحتى من دون فحولته التي تتناقص كل يوم، بعد أن هددت وأغرت ولاحقت كلّ النساء عاماً بعد عام"[5].

---

(1) نفسه، ص 74.
(2) نفسه، ص 74.
(3) الأرجوحة، ص 48.
(4) نفسه، ص 61.
(5) نفسه، ص 66.

في ضوء ذلك ترى سلوى نفسها في سياق زواجين فاشلين مجرد امرأة فاشلة، لم تحافظ على أرجوحة زواجها مع أي من الزوجين، وقبل ذلك مع حبيبها الأول يوسف، وأنها هنا تؤكد فشلها كما فشلت أمها، لتتلقى "الخوازيق" مع هؤلاء الرجال العاجزين[1] بحسب تعبيرها.

من جهة أخرى، تتلقى طفولة عناب اغتصاباً فاجعاً من سيدها الأبيض، يحولها هذا الاغتصاب إلى مجرد زوجة للسائق اليماني العاجز عن القيام بواجباته الزوجية، فكانت معيشتها معه مدة خمس سنوات بلا جنس: "قبلته زوجاً بلا جنس، وقبلها هو زوجة بمقدمات جنسية فاشلة. وإذا أضفنا إليها الأيام التي يهم بها وهي في دورتها الشهرية، فتنهره، عرفنا أنها تعيش معه بلا جنس تقريباً"[2]، لذلك تتطور علاقات عناب الجنسية غير الشرعية بعد أن تُطلَّق منه، بدءاً من الشذوذ بالممارسات المثلية بينها وبين موضي السوداء، حيث تكتشف أنوثتها[3]، مروراً بعلاقتها مع عبد الله الثري، حيث تكتشف فتنتها فتبيعها بالمال[4]، وانتهاءً بأنها صارت تبيع جسدها لمن يدفع أكثر، وكان أبرز الدافعين لها سلطان العاجي، بعد أن اصطادها، منذ أن كانت طالبة جامعية[5].

لم يفشل زواج مريم بعدُ، كما يتضح في نهاية الرواية؛ لكنه في طريقه إلى الفشل؛ لأن زوجها مشاري، تحول إلى شبه عاجز جنسياً، من وراء تعاطيه الخمرة، والتبغ، والحشيش، وهو في المحصلة تركها فريسة للغربة والضياع والوحدة، وسافر برفقة الشيوخ الأثرياء المتشاعرين؛ لينتج لهم شعراً عصرياً أو "حداثياً"، على سبيل السخرية، يبيعه لهم مقابل الويسكي: "تركها مشاري لهواجسها ولشعورها الحاد بالذنب وتحميل نفسها مسؤولية كل

---

(1) تصف سلوى معاناتها هذه بقولها لمريم وعناب: "شوفيني قدامك، سلطان راح وخلاني ولا عطاني قرش واحد. طول عمري وأنا أتلقى الخوازيق، لكن أنا الحمارة لم أتفاد ما حدث لأمي، لم أجد الحفاظ على أرجوحتي. تغريني الأرجوحة فأركبها وأنسى نفسي. لكنني في كل مرة آكلها وأقع على راسي، لكن أكبر خبطة عرفتها كانت مع أرجوحتي الأولى، حكاية حبي الأول، هل سمعتما بمثل رواية كهذه؟واحدة تغازل رجلاً وتتزوج أخاه؟". الأرجوحة، ص110.

(2) الأرجوحة، ص 127.

(3) نفسه، ص ص125-130.

(4) نفسه، ص ص 135-137.

(5) نفسه، ص ص 57-58.

الخراب الذي وقع، ومخاوفها من أن يكون مشاري قد كفّ عن حبها. ومضى"[1]. لذلك تنتهي الرواية بفشل البحث عن مشاري، الذي ربما لن يعود، وفي الأقل لن يعود عاشقاً كما كان، بل ربما يعود عاجزاً جنسياً، كما غدا عاجزاً شاعراً ومهندساً جيولوجياً معاً.

8- هوية التناص: مدام بوفاري

من خلال تخصص البطلة الساردة في الأدب الإنجليزي، ودراستها لرواية "مدام بوفاري" للروائي الفرنسي جوستاف فلوبير في أحد المقررات الدراسية، تحضر شخصية هذه البطلة "مدام بوفاري" حضوراً لافتاً؛ خاصة أنّ هذه البطلة مارست الجنس المحرم مع عشاقها، بسبب خيباتها مع زوجها البليد عاطفياً وجنسياً، ما يدعوها إلى البحث عن الحب والجنس في علاقات حب آثمة؛ ليصل الأمر بها إلى الانتحار بعد أن تخلى عنها هؤلاء الذكور المتوحشون، الذين استغلوها جسداً، ولم يقدموا لها المساعدة في مستنقع ديونها، في المنظور السردي[2].

لذلك ترى مريم أن حياتها وحياة صديقتيها سلوى وعناب تشبه – إلى حد كبير – حياة "مدام بوفاري"، أو هن "وجوه أخرى لمدام بوفاري، ضائعات في البؤس، يفتشن عن حب مرّ على قلوبهن، مسّ شغافهن، وترك رائحته في ثيابهن، لكنه اختفى. كلهن دفنّ حباً خذلهنّ. فررن من وجوه بؤسهن الزوجي، الذي تحتم عليهن حمله وحدهن، تتراكم أوجاعه الصامتة في القلب واليدين وعضلات الظهر. فيما وجد ذكورهن طرقاً أخرى لكسر رتابة الحياة أو الفرار منها، ومضوا وحدهم في عالم الذكور الكبير الشاسع الخالي من المحاذير"[3]. ولكن الفرق بين هؤلاء البطلات ومدام بوفاري، هو أنها بدت "أكثر حرية منهن، لأنها اختارت رغم بؤسها أن تحب وأن تموت"[4]، وهن لا يقدرن على ذلك بحكم حرمة الحب والانتحار معاً.

---

(1) نفسه، ص 39.

(2) الأرجوحة، ص 157.

(3) نفسه، ص 158.

(4) نفسه، ص 169.

لاحظنا في سياق هذه الرواية أن البحث عن المال والحب والجنس كان أهم ما يميز حراك البحث لدى بطلات الرواية الثلاث (مريم وسلوى وعناب)، لكن هناك فرقاً بينهن؛ إذ تبحث مريم عن الحب الشرعي وبالذات مع زوجها مشاري، وتبحث عناب عن متعة الجسد في سياق بيعه في علاقات جنسية غير شرعية، وتبحث سلوى عن المال الوفير، الذي يجعلها ترضى بزيجات تغدق عليها مالاً، ولو كان ذلك على حساب إنسانيتها وكرامتها... وهن في هذا السياق كأنّ كلاً منهن يسرن في محاكاة متخيل رواية"مدام بوفاري"، أو المرأة التي بحثت عن الحب والجنس والمال، وفشلت في الحصول على أي منها!!

تصف عناب حريتها في التصرف بجسدها، بغض النظر عن العيب والحرام والخطيئة، معيدةً هذا التصرف إلى تربيتها الاجتماعية في مجتمع قبلي لا يهتم بها، وينظر إليها على أساس أنها مجرد جسد أو سلعة جسدية للبيع، تقول: "عندما يربيك المجتمع طوال عمرك على أنك مجرد جسد يتمتع به الرجال، فلماذا لا يكون الجسد هو أول سلعة تفكرين في بيعها؟ على الأقل تكون هذه إرادتك أنت، جسدك وأنت حرة فيه، هل في الأمر خطيئة؟"[1].

وهنا عندما ترى مريم صديقتيها متجهتين إلى البحث عن المتعة في أجساد الآخرين وفي تعاطي الخمرة والتبغ والحشيش، ولا يكون ذلك إلا من خلال وجود المال الوفير.. فإنها تدرك جيداً أن هروب مشاري منها، يجعله في مستوى صديقتيها، باحثاً هو الآخر عن متعته بعيداً عن جسد زوجته الذي بدأ يترهل بعد ولادتها طفلين. لكنها عندما تتأمل جمال جسدي صديقتيها، وهروب أزواجهن منهما، تدرك أن للرجال أسباباً كثيرة في هجر نسائهم، وهذا ما يجعل بحث المرأة عن الحب أو المتعة أو المال طريقاً محكوماً بالفشل في مستوى العلاقات الشرعية أو غير الآثمة، دون أن يمنعها هذا من جرأة الدفاع عن تصرفات "مدام بوفاري" في أثناء دراستها أحد مقررات الأدب والنقد كما أسلفنا، فتقول: "إن مدام بوفاري لم تخطئ حين أحبت، والحب يجب ألا يقود إلى الموت أو القتل. ما قتل مدام بوفاري ليس الحب، بل عدم الحب، وعطش روحها التي راحت تتخبط في إدارة حياتها، وتراكم الديون، وعجز زوجها

---

(1) الأرجوحة، ص111.

الكلي وشخصيته البائسة"[1]. وكأنّ في هذا تفسير لضياع هوية هؤلاء النسوية، وهو يمكن أن يردّ السبب في ذلك إلى عدم وجود الحب الحقيقي، والزوج المحب، والمال النظيف... في حياتهم، ما يشكل غياب هوية نسوية حقيقية قوية غير يائسة!!

9- التركيب

ما الهوية؟! وما "اللاهوية"؟

إذا اعتقدت امرأة ما أن بيع جسدها الجميل بسعر عالٍ في علاقات جنسية آثمة، أفي اعتقادها أنّ هذا هوية أم لا هوية؟

وإذا اعتقدت أخرى أن المال من خلال زيجات رابحة – رغم كونها عاشت في أسرة ثرية- هو أقصر الطرق إلى التمتع بكل شيء في الحياة، سواءً أكان حراماً أم حلالاً؟ أفي اعتقادها أنّ هذا هوية أم لا هوية؟!

وإذا اعتقدت ثالثة أن الحبّ -رغم الظروف كلها- من خلال الزواج الشرعي هو العش المثالي الحقيقي في هذه الحياة – رغم فساد الذكر أيضاً- أفي اعتقادها أنّ هذا هوية أم لا هوية؟

وإذا بنيت صورة مصغرة لامرأة رابعة منفتحة ومتحررة، في ذهنية امرأة أخرى تتوق إلى الحرية والانفتاح، أفي هذا التصور هوية أم لا هوية لتلك المرأة الرابعة؟!

هذه هي إشكالية الهوية أو "اللاهوية" في مقاربتنا لرواية "الأرجوحة" لبدرية البشر.

تفضي دلالة اسم "الأرجوحة" إلى هوية وفي الوقت نفسه لا هوية، لم تشكلهما المرأة لنفسها، وإنما شكلهما هذا المجتمع الذكوري الذي تعيش فيه؛ لأن الذي يركب الأرجوحة – عادة- لا يحركها من ذاته حراكاً فاعلاً، ولا بد أن يكون هناك آخرون يحركونها، ولا يركبون عليها، ومن ثمّ فهم الذين يأرجحون راكبها العاجز أو المهمش؛ وهذا الراكب بقدر كونه متثبتاً أو واهماً بهذا التثبت على أرجوحته، فإن إمكانية سقوطه عنها متوقعة في أي حين، وكثيراً ما يحصل وقوع الراكب كثير الحراك أو التمرد... ومن ثم يغدو سؤال الهوية

(1) نفسه، ص 157-158.

و"اللاهوية" الرئيس هنا: هل هذه الأرجوحة التي تمثل القيم والنظم والأنسقة والمفاهيم التي استلبت فعل المرأة وكيانها أو كُوِّنت عنها، في مجتمع أبوي ذكوري منغلق هي الهوية أو "اللاهوية" بالنسبة إلى المرأة؟!

تجيب الرواية في مئة وستين صفحة عن هذا التساؤل المهم، من خلال حراك بطلات الرواية، وهو حراك "بطلات بلا هوية" عموماً، وهو العنوان الرئيس الذي عنونت به هذه المقاربة، في سياق إشكالية الدور الاجتماعي أو "الجندر" الذي تعيشه أو لا تعيشه المرأة في هذا التخييل السردي المسكون بالإيديولوجيا النسوية، التي تثير أسئلة كثيرة، أهمها سؤالان:

ما هوية المرأة ؟ وما دورها في الحياة؟!

ليست الإشكالية المحورية في وجود هوية للمرأة أو عدم وجود هذه الهوية، وإنما تكمن في فلسفة الدور الاجتماعي للإنسان في الحياة؛ أي عندما يحول هذا الدور إلى وظائف بيولوجية مقسومة بين الذكر والأنثى؛ ليعلو دور الذكر ويتضخم، في مقابل انتهاك دور الأنثى؛ ومن ثمّ لا بدّ أن تنتهك إنسانية المرأة، وحريتها، وثقافتها، وجسدها، ودورها في الاقتصاد، والمجتمع، والسياسة، والتعليم، وبناء الأسرة...إلخ، بحسب المنظور النسوي. وهنا تحديداً -في سياق هذا الانتهاك- تُهمَّش هوية المرأة، ويضمحل وجودها، فتغدو كبش فداء، إن لم تقبل أن تكون ثوراً يحمل العالم على قرنيه... في المجتمعات ذات الهيمنة الذكورية، التي تعبر عنها رواية "الأرجوحة" تعبيراً نسوياً عميقاً!!

لنستعرض بإيجاز أبرز ملامح حراك معاناة بطلات الرواية الأربع، واستلاب هويتهنّ الأنثوية، وهوياتهنّ العرقية/ الاجتماعية: عناب، وسلوى، ومريم، وسوسن، بحسب هذا الترتيب، المستند إلى حجم درجة انتهاك دور كلّ منهن في المجتمع الذكوري، بحيث تصبح أسماء النساء ذات دلالة سيميائية في الكشف عن دور المرأة ووظيفتها السلعية التشييئية في المجتمع في المنظور النسوي.

أولاً: عتّاب:

1- فتاة جامعية، سوداء(كرهت طفولتها بسبب لونها)، وقد تحولت أسرتها من طبقة العبيد إلى طبقة الخدم.

2- انتهك سيدها الأبيض جسدها، وهي طفلة في العاشرة من عمرها؛ لتزجّ وهي في هذا السن، ستراً للعار المهمّش أيضاً، زوجةً للسائق "عبده" اليمني الكهل العاجز جنسياً المشبع بالقات والخمرة والحشيش.

3- تدخل في فرقة "أم سليّم" للأعراس، وتمارس الجنس الآثم مع صديقتها موضي من جهة، ومع الثري عبد الله من جهة أخرى.

4- يتطور إيمانها بجسدها صيّاد الرجال، كاصطياد الوجيه الملياردير سلطان العاجي.

5- تتحول إلى "مومس" في فراش الأثرياء، انطلاقاً من قناعتها بأنها وحدها تملك جسدها الفاتن؛كاسمها " عتّاب"!!

6- تغدو حياتها مغتربة عبثية مسكونة باللهو والمجون: التدخين، والخمرة، والحشيش، والملاهي الليلية، وممارسة الجنس الآثم!!

ثانياً: سلوى:

1- فتاة جامعية، نمت كنعجة -كما تقول- في أسرة ثريّة وذات سلطة، بها تسع أمهات، وهي أسرة "خضيرية"!!

2- تحب جارهم يوسف بن عيسى، لكنها تجبر على أن تتزوّج أخاه عبد الرحمن.

3- يضربها زوجها عبد الرحمن ويكسر أضلاعها مراراً، ويقدم لها الهدايا الثمينة تعويضاً وندماً عن أفعاله، فتتولد لديها ظاهرة حبها للمال، ولو على حساب كرامتها وإنسانيتها!!

4- تُطلّق من عبد الرحمن، ثم يتزوجها سلطان العاجي زواج مسيار لتغدو كاسمها " سلوى"، ومن ثمّ يصبح هدفها في الحياة أن تتمتع ببقايا فحولته، والأهم من ذلك بماله الوفير...

5- يطلقها إخوتها من سلطان العاجي، لتبقى علاقتها به، وتتوثق صلتها بصديقتها أيام الجامعة "عناب".
6- تغدو حياتها مغتربة عبثية مسكونة باللهو والمجون: التدخين، والخمرة، والحشيش، والملاهي الليلية، وكذلك ممارسة الجنس الآثم!!

ثالثاً: مريم:

1- فتاة جامعية قبيلية، معلمة مدرسة، تحاول دوماً أن تتمرد على القيم والأعراف القبيلية التي تستلب النساء.
2- تحب مشاري، وتقيم معه علاقة عاطفية محتفظة بعذريتها للزواج، ثم تنتهي هذه العلاقة بالزواج، الذي لا يلبث أن يدخل في دائرة الفشل.
3- تبحث عن الحب من خلال الزواج فقط، وتحديداً من خلال حبها لزوجها مشاري، الذي يضيع في الهروب من البيت، وتعاطي الخمرة، والحشيش، وربما الجنس المحرم، كصديقتيها سلوى وعناب.
4- تطرح أسئلة كثيرة في سياق البحث عن هويتها في مجتمع أبوي تقليدي، وعن هوية المرأة عموماً، في سياق المقارنة بين بطلات الرواية وشخصية "مدام بوفاري" في الرواية التي تحمل هذا الاسم للروائي الفرنسي جوستاف فلوبير.
5- ترفض الانغماس كصديقتيها سلوى وعناب أو كزوجها مشاري في اللهو والمجون: التدخين، والحشيش، والخمرة، والجنس غير الشرعي؛ وهي بذلك تبقى كاسمها مريم منقطعة عن الرجال.
6- تعتقد أن ثقافتها وقراءاتها للكتب هما السببان المباشران في كونها امرأة مختلفة عن نساء أسرتها المستسلمات لواقعهن أولاً، أو عن صديقتيها المستسلمتين للهوهما ومجونهما؛ لذلك تغدو حياتها مغتربة لا عبثية!!

رابعاً: سوسن:

1. تبدو أكثر تحرراً وانفتاحاً؛ لأنها فتاة شيعية.
2. كأنّ زواجَها ناجحٌ.
3. يعدّ مذهبها مرفوضاً في البنية القبيلية المهيمنة على المجتمع.
4. لا يوجد لها حراك أو صوت فاعل في الرواية، وكأنها كاسمها "سوسن" نبت أعجمي!!

خامساً: النتائج:

في ضوء ما سبق، تبدو شخصية المرأة عموماً في رواية "الأرجوحة" بلا هوية، تعبر عن حقيقتها وصفاتها وتميزها. وكان دورها في المجتمع مهمّشاً ومستلباً، بسبب هيمنة القيم الذكورية القبيلية، التي تفعّل دور الذكر المتحكم بالأرجوحة، وتهمّش دور الأنثى التي تركب الأرجوحة.

وحتى مع تشكل هوية أو هويات للمرأة -بغض النظر عن صلاحها أو فسادها- فإن تشكلَ هوية معينة في "اللاهوية" من منظورنا الواقعي أو المثالي؛ يعني أنّ هذا التشكل لابدّ أن يجري في مجرى غياب الهوية الشمولية الحقيقية المغايرة للمرأة، مادمت هذه المرأة، في المنظور السردي النسوي، تعيش في مجتمع أبوي (بطرياركي) يضطهد حريتها، ويحدد أدوارها، ويحجب فاعليتها ويحدّ من تأثيرها في المجتمع والحياة؛ وهي بذلك مسيَّرة لا مخيَّرة، كما تبدو في حيز أرجوحتها الضيقة، في مستوى الدلالات العميقة لهذا الحيز المستلب والمهمش والفاقد لأية هوية إيجابية، على الرغم من كون الأرجوحة ظاهرياً ظاهرة احتفاء وعناية بالمرأة في سياق التسليع أو التشييء!!

لقد عبّرت رواية "الأرجوحة" من بدايتها إلى نهايتها عن إشكالية نساء بلا هوية أو هويات، وقد باء بحث المرأة عن الحب بصفته هويةً إنسانيةً مع الرجل بالفشل الذريع؛ لذلك يتحمل الرجل و المجتمع الذكوري المهيمن إثم غربة المرأة واستلاب هويتها، بل ضياعها في مفاسد الحياة وشهوانياتها المحرمة، الأمر الذي جعل نهاية الرواية مفتوحة نحو عوالم أكثر قتامة وسواداً بالنسبية إلى المرأة.

الفصل الثالث

زهرة الفلسطينية ومنابع اللغة السردية

قراءة في رواية " 23يوماً" لعبد الله سعد العمري

الفصل الثالث

زهرة الفلسطينية ومنابع اللغة السردية

قراءة في رواية "23يوماً" لعبد الله سعد العمري

مقدمة

أحياناً، تبدو الرواية الأولى لكثير من الروائيين سيرة ذاتية أو مكوّناً حميماً من سيرهم الذاتية؛ لأنها تجربة أولية مسكونة باحترافية معرفة الذات من جهة، وتعبر عن تجربة معيشية، تستحق أن تكتب وتنشر في منظور كاتبها من جهة أخرى، وهي ربما حالة فرح أو حزن بالكلمات من جهة ثالثة..إلخ!!

لكن أن تسعى الرواية الأولى إلى أن تكون تجربة إنسانية متكاملة نسبياً، باستثناء صفحات محدودة تمثل سيرة كاتبها، فهذا يعني أن تلك التجربة الإنسانية عميقة ومختمرة إلى درجة أن تكتب صاحبها قبل أن ينوي كتابتها بآليات الباحث أو الإعلامي؛ فهي تجربة إنسانية كيميائة إبداعية، لا بدّ أنها ستخرج في ثوبها الفاعل المؤثر، وبأحاسيس صادقة ذات سقف عالٍ تجاه صراع غير متكافئ، بين قوة صهيونية شريرة تمتلك أسلحة القتل والدمار كاملة، وقوة أخرى تتمثل في شعب فلسطيني شبه أعزل، تُدمر بيوته فوق أطفاله ونسائه، دون حول أو طول، باستثناء الأمل بالله سبحانه وتعالى.

عندما تقرأ هذه الرواية القصيرة نسبياً، لا بدّ أن تشعر بأنك أمام عمل سردي ليس تاريخياً ولا إعلامياً، وليس أدب مقاومة، أو إيديولوجيا "شوفينية"... إنه قصيدة شعرية طويلة... أو وهج إنساني تأملي... أو فانتازيا "اللامعقول"...

بدت هذه الرواية أبعد ما تكون عن اللغة العادية السكونية التراتبية التي يمكن أن توحي بأنها مملة... وكذلك أبعد عن أن تصل فيها إلى نتائج أو أحكام جمالية غير مبشرة بخير من خلال عشر صفحات أو أكثر... بدت لغة السارد – في عمومها –إبداعية متدفقة متنوعة متناصة، ومن ثمّ فإنها إشكالية في مستوياتها اللغوية، الأمر الذي برر عنوان هذه المقاربة

"منابع اللغة"، كمدخل جمالي إشكالي، يمكن تفحصه في سياقات عديدة: العنوان، والأنثى، والإعلام، والحوارية، والوصف، وخصوصية المكان، والموت، والمقاومة، وكسر السرد، وفلسفة الواقع التراجيدي، وكنز الواقعية السحرية، والنهاية المفتوحة...وغيرها؛ وهي المفردات التي شكلت العناوين الفرعية في هذه المقاربة.

1- فضاء العنوان

يفضي عنوان الرواية الرئيس "23 يومًا" والعنوانان الفرعيان: العربي "عملية الرصاص المسكوب"، وقبله العبري "מבצע עופרת יצוקה" (مِفْتسع عوفرت يتسوكه-عملية رصاص مسبوك) إلى اجتياح الكيان الصهيوني لغزة في أواخر عام 2008، فيما شاع في الإعلام بـ "عملية الرصاص المصبوب"؛ أي إنّ "المصبوب" تعني أن يكون الرصاص سائلاً، بفعل النار، فيصب أو يسكب، أو يسبك... ومن ثمّ تفضي هذه الكلمات الثلاث الإعلامية (مصبوب)، والعبرية(الترجمة الحرفية: مسبوك) والسردية (مسكوب)... إلى دلالة أو إشارة وحيدة تكشف عن طبيعة الحرب المدمرة التي خاضها كيان الاحتلال الصهيوني ضد الفلسطينيين في أكثر منطقة في العالم كثافة سكانية، ما يؤكد معاناة الإنسان العربي الفلسطيني وتضحياته الهائلة بفعل آلات المجازر الصهيونية الإجرامية.

من هذا الفضاء الذي تتشكل فيه عناوين الرواية الثلاثة، تغدو الكتابة عن غزة عربياً أو عالمياً ذات أبعاد إنسانية في الدرجة الأولى، وهي كتابة لا تحتاج إلى تجربة يخوض فيها أي كاتب المعاناة الحاصلة بسبب هذه القوة الصهيونية العظمى التي تهيل الرصاص أو تصبه على البشر والحجر والشجر... بحيث يصبح الإنسان تحت هذا الركام المتشكل من هذا الفعل الوحشي حكاية أو حكايات فاجعة، لا بدّ أنها ستلهم المبدعين درجات عليا من التفاعل بها؛ لتخرج نصوصهم المتخيّلة ربما أكثر واقعية من الواقع نفسه بطريقة أو بأخرى، وذلك بعد أن غدا هذا الواقع (أو هذه الحرب غير المتكافئة) أكثر تخييلاً من أي خيال موغل في التخييل والأسطرة. وكثيراً ما ردد غسان كنفاني صاحب رواية "أم سعد" أن الواقع الفلسطيني في ظل الاحتلال الصهيوني، وما نتج عنه من شتات في المخيمات، وما يتعرض له من مجازر عديدة، قد غدا أكثر تخييلاً من الخيال؛ أي أنّ ما يحدث في الواقع الفلسطيني هو أكثر غرائبية مما

تتخيله في الخيال الغرائبي أو العجائبي، وهذا ما يحدث في سوريا اليوم على أيدي عصابات الشبيحة ورعاع الحشاشين الجدد.

2- الأنثى بطلةً

اختار السارد (عبد الله سعد) بطلاً لروايته أنثى، ولم يختر ذكراً... قد نفسر ذلك تفسيراً إشكالياً، يفضي إلى كون الحرب الفعلية حرباً نفسية في مثل هذه الحرب الجائرة أو غير المتكافئة، أي إنها تعدّ ذات أبعاد نفسية بالدرجة الأولى. ولعلّ أبرز المواقع التي تتشكل فيها الأزمات النفسية داخل الشخصيات، هي مواقع إنسانية المرأة الأنثى تحديداً، في حرب يعد الذكور فيها وقودها الجسدي لا النفسي؛ لذلك يصبح التكوين الأنثوي النفسي محفزاً للمبدع؛ كي يتغلغل داخل أعماق هذه النفس البشرية الرقيقة، وهي تتشكل من خلال حجم المعاناة وتفرعاتها في حراك تراجيدي للأنثى بطلةً أو شخصيةً رئيسة؛ لأن السارد ليس مؤرخاً ولا إعلامياً، بقدر كونه صاحب رؤية جمالية متكاملة، وتعدّ الرواية سيدة الكتابة الإبداعية اليوم في إنتاج كثير من الرؤى والجماليات والمواقف والخطابات...إلخ.

يضاف إلى ذلك أن المرأة الراوية أو البطلة تجعل من الرواية خطاباً بعيداً عن نمطية الكتابة السردية الذكورية الخطابية الاستعلائية في الحروب؛ أي أن يدعي كل فريق أنه المنتصر، من خلال أنماط السرد الذكورية إعلامياً وإبداعياً، وحينئذ تصبح الكتابة السردية مجرد تجريد للأحداث في مستوى الدفاع عن إيديولوجيات محددة، على طريقة انتصارات المهزوم التي تشير إليها حركة حماس -على سبيل المثال- بعد هذه الحرب، ومن ذلك انتصارات حزب الله بعد اجتياح الكيان الصهيوني لجنوب لبنان، في المنظور "الشوفيني" عند هؤلاء المهزومين المنتصرين، علماً بأن الهزيمة ظاهرة إنسانية محضة، عندما تتعلق بمجابهة الإنسان شبه الأعزل لآلة الحرب الصهيونية التي تجتاح غزة جواً وبحراً وبراً، كما اجتاحت مخيم جنين وجنوب لبنان قبل ذلك.

هكذا تشكلت في بداية الرواية شخصية الفتاة الفلسطينية" زهرة بنت محمد هاشم"، ابنة الثمانية عشر عاماً، وهي تعيش مع أمها "انتصار"، بعد أن فقدت أخاها (شادي) شهيداً في

إحدى مواجهات انتفاضة الحجارة لجيش الاحتلال الصهيوني، هذا الجيش الذي تعوّد على أن يصب الرصاص على الأطفال صباً، وكذلك فقدت أباها، الذي فقد بصره في أثناء سجنه تسعة أعوام في سجون الاحتلال أيضاً، ثمّ توفي بوباء التهاب الكبد الذي أصابه في السجن... فأسماء: زهرة، وانتصار، وشادي في هذه العائلة المتفائلة المحبة للحياة كما تظهر في سيميائية أسمائها، توحي بإنسانية الإنسان التي تستلب بمدافع الكيان الصهيوني أو رصاصه المصبوب في سياق الشهادة والموت !!

يختزل السارد من خلال شخصية "زهرة" مكونات الشخصية الفلسطينية، فهي الفلسطيني المحاصر بالجيش والجدران والحواجز والمعابر، المكبل بجوعه وفقره وشقائه وخوفه وعزلته، المتشكل في فلسفته وثقافته وتدينه الأكبر من عمره بالنسبة إلى الأطفال والمراهقين، المسكون بكوابيس التفكير بمصيره، وأرضه المحتلة، ووحدته الوطنية والحصار الذي يخنقه... إلى درجة أن يغدو اسم "زهرة" (هذه الزهرة التي تذبل سريعاً)لا ينسجم مع الواقع الذي تعيشه هذه الشخصية في زمكانية الاحتلال على أرضها المحتلة، تقول:" لماذا لم أكن (حنظلة! أو ليمونة!)هذا هو الاسم المناسب لهذه البيئة ! آآه!"[1]. كذلك نجد أنّ أمها " انتصار" لا يتحقق انتصارها إلا من خلال قدرتها على التحمل والصبر على فقد الابن والزوج، ، وتربيتها لابنتها، وصمودها مع هذه الابنة، في مستوى هذا الصمود غير القابل للانكسار أو الهزيمة، وكل ذلك من خلال شعرية هذا السرد في التعبير عن تجذر الزهرة بأرضها بعد أن غدت حنظلة أو ليمونة بالضرورة، في رمق من الأمل الذي يصارع الموت:"لم يبق لزهرة سوى شمعة أمل أضناها التعب من الاشتعال، والريح تحاول وأد هذا النور، ودفن هذا المستقبل المحفوف بكامل الخطورة"[2].

لكن"زهرة" تختلف عمن حولها، في كونها" أديبة أريبة تنظم الشعر وتعشق الكتب، بل وتسحر بمنطقها الناعم العقول"[3]، وهي مغامرة تحقق أهدافها رغم استحالتها، ولهذا السبب

---

(1) عبد الله سعد: 23 يوماً (عملية الرصاص المسكوب)، دار الفكر العربي، الدمام، 1433هـ.، ص10.

(2) نفسه، ص9.

(3) نفسه، ص16.

أو لغيره تتوافق العلاقة العاطفية بين السارد المبدع وبطلة روايته المبدعة أيضاً، وهذا يعني حرص السرد على إبراز شاعرية الحرب في كونها حرباً مدمرة من جهة، وأنها تبرز الشخصية الفلسطينية القادرة على أن تتحمل كل هذا الدمار الذي ينهال عليها من جهة أخرى؛ لأنها شخصية صاحبة حق متمكن في الأرض والسماء معاً، كما هو حال العلاقة بين زهرة الأرض وهديل السماء؛ باعتبار الفتاة "هديل" صديقة لزهرة في الجيرة والمدرسة والأحلام.

إذن، يعدّ تُشكّل معظم شخصيات الرواية من النساء: زهرة وأمها، وهديل وأمها، وبثينة النجار، ونساء أخريات... بعداً إشكالياً، يجعل هذه الرواية أقر ب إلى بنية العلاقات الإنسانية في مواجهة مارد الاحتلال الصهيوني المجرم.

3- حاسة الفلسطيني السادسة

شكّل الاحتلال الصهيوني في حياة الفلسطيني حاسة سادسة، هي حاسة الشعور أو التوقع بما سيحدث على أيدي مجرمي الحرب هؤلاء، وهنا يتشكل التوقع بصفته استجابة طبيعية للمعاناة اليومية، ولكنها معاناة تصبح جحيمية من خلال هذا القصف المتواصل جواً وبراً وبحراً على غزة وغيرها. لهذا حمل صباح اليوم الأول للحرب -قبل أن تبدأ- إحساس هذا الفلسطيني بالمصيبة، سواء أكان هذا الإحساس من خلال الروائح الكريهة التي انبعثت مع الفجر، أم من خلال التشبع بالتوجس المنبعث من الشعور بحدوث شيء ما، أم من بعض التصرفات على طريقة شر البلية ما يضحك... هذه ثقافة شعبية دارجة في المجتمع الفلسطيني، لا تدخل في باب التطيّر؛ لأنها ثقافة تكشف عن أن الاحتلال الصهيوني، يحمل في كل حين من الإجرام ما يؤكد أنه شر مطلق، وبذلك لا تطيُّر في هذا التوقع أو التوجس أو الإحساس بوجود شر الحرب داخل إنسانية الإنسان في وطنه المغتصب.

وبعد أن تبدأ الحرب، فليس هناك إلا الرصاص المصبوب من الطائرات الصهيونية على أنفس لم تعد تتوجس؛ لأنها ألفت "دوي الانفجارات وصوت القذائف، وزمجرة القنابل! في بضع ساعات لم يعد يشكل لهذه الأنفس أنّ ما يجري هاجس؛ إذ انضموا جميعاً لفكرة

المقاومة، وصخرة الصمود [1]، من منظور أن المقاومة والصمود، ومن ثمّ التضحيات والخسائر الفادحة هي خيار هذا الشعب في مواجهة هؤلاء المجرمين، الأمر الذي شكل حاستهم السادسة، نحو توقع الشر والإجرام الصادر من هؤلاء المستعمرين المستوطنين القتلة. وتعد هذه الحاسة جزءاً من بوابة التخييل في كتابة الرواية.

4- السياق النفسي

يلتفت السارد في الفصل الثاني أو اليوم الثاني للاجتياح إلى البعد النفسي لدى البطلة(زهرة)، فإذا كان اليوم الأول يحمل في طياته حاسة التوجس، ثم هجمة الرصاص المصبوب الأولى، فإن اليوم الثاني الذي لم تغب عنه الانفجارات، تبدو الحالة النفسية فيه أكثر إشكالية من غيرها، حيث البعد النفسي للفلسطينيين أكثر تماسكاً ووحدة في سياق الحرب.

تحضر لغة "الشعب الجبار" في وحدته وتكاتفه، وهذا ما يؤكد هويته على لسان الأم (انتصار) بقولها:"إحنا مثل الماء كل ما بيتفرق بيجتمع من جديد"[2]، وهذا أيضاً ما يكسر -في المنظور السردي- الآلة العسكرية الصهيونية وما تحمله من حرب نفسية من جهة، ويؤكد صمود هذا الشعب رغم العجز العربي، وامتلاء محطاته الفضائية بالحفلات الغنائية وبرامج التسلية والترفيه من جهة أخرى، بل يتبع ذلك أن يرفض الناس طلب "الحكومة المقالة" بأن يتركوا بيوتهم، ويتوجهوا إلى الملاجئ ومدارس الأونروا، ومن ثمّ فهم يصرون على البقاء في البيوت في مواجهة قدرهم المحتوم في الصمود على أرضهم وداخل بيوتهم:"رامين كلمة نابليون (ينبغي إنقاذ الشعوب رغماً عنها) بالحجارة"[3].

يحاول السارد (الكاتب) أن يتغلغل بوساطة إشارات عديدة إلى أعماق النفس الفلسطينية خلال الحرب–ولا أميل إلى استخدام ألفاظ الغزية والغزاوية- في مواجهة قوة

---

(1) نفسه، ص16.

(2) نفسه، ص20.

(3) نفسه، ص21.

صهيونية مجرمة في ظل عجز عربي وعالمي، وواقع فلسطيني مجهض بالفقر والكوابيس والتشرذم قبل الحرب تحديداً.

ولعلّ أهم مؤشرات النفس المطمئنة للفلسطيني أنها تتولد من خلال إيمان الشخصيات الفلسطينية المطلق بقدرة الله على حمايتهم، ووقايتهم مما يصبّ عليهم من دمار وموت؛ لهذا يكثر السارد من التناص مع الإشارات الدينية المُطَمْئِنة (آيات وأحاديث)، التي تفضي إلى الإيمان بالقضاء والقدر خيرهما وشرهما. وهذه هي فكرة الخلود والاطمئنان إلى السلامة النفسية في مواجهة شبح الموت.

5- توظيف لغة الإعلام

يشكل الإعلام (التلفاز) وسيلة رئيسة في التعرف إلى الحرب، وإلى ردود الفعل في العالم؛ لهذا تبدو أخبار "عاجل" لافتة للشخصيات التي انقطعت صلتها بالعالم، والتي تعد التلفاز وسيلة وحيدة – عندما تكون هناك كهرباء- لمعرفة ما يجري حولها، وهي الشخصيات التي لم تعد تسمع سوى أصوات الانفجارات، ولا ترى غير شموس القنابل الحارقة؛ لهذا يصبح النوم لديها بعين واحدة؛ لتحدق العين الأخرى بالتلفاز ومداخل الأبواب.

في العموم، تبدو صورة الإعلام العربي سيئة في الذاكرة الفلسطينية، وهذا ما تقدمه هذه الرواية في مستوى الانتقاد للإعلام العربي بلسان شخصيات فلسطينية، ليس عبثاً أن تكون جَدًا وجَدّة، باعتبار الأجداد من ذوي الخبرة العالية في الاكتواء بسلبية هذا الإعلام، الذي يخدم – في عمومه- السياسة الصهيونية، ومن ثمّ لا يخدم المعاناة الفلسطينية: "الجد يقول: إنتو بس تطلعوا صواريخ المقاومة! وتقاطع الجدة: وين الحصار والجوع اللي عايشين فيه4 سنوات؟ والحين حرب المطر! وش سويتوا لنا؟... الجدّ... بعض القنوات كلها رقص وأغاني، إذا جاءت الأخبار طلعوا صواريخ المقاومة، وأطفال إسرائيل!"[1].

يكشف هذا النمط من التحليل الشعبي العميق لفشل الإعلام العربي المستَلب في مواجهة الإعلام الصهيوني المهيمن، عن درجة عالية من الوعي، بل إن هذا الإعلام غالباً ما

---

(1) نفسه، ص42.

يخدم مكر هذا الكيان؛ عندما تبدو صور الصواريخ الفلسطينية في هذا الإعلام كأنها تدمر المستوطنات الصهيونية أو أطفال الصهاينة تحديداً؛ ليغدو الوضع الفلسطيني وفق هذا التصور الإعلامي في سياق الضحيّة التي تتحول إلى جلاد، والجلاد الذي يتحول إلى ضحية – في المنظور السردي!!

وكثيراً ما تكشف هذه الرّواية المعنية بالتعمّق في إشكاليات الواقع الفلسطيني، عن هذه الظواهر اللافتة المستنبتة تاريخياً وواقعياً لمصلحة الكيان الصهيوني الذي يملك طاحونة إعلامية مهيمنة!!

6- الحوارية والوصف

تجاوزت اللغة السردية السرد التقريري، إلى الاحتفاء بالوصف بصفته تقنية سردية مهمة، تلتفت إلى التفاصيل والهوامش؛ وكأنك كمتلق تعيش في هذا الواقع مع هذه الشخصيات، وهذا يسهم في تخصيب اللغة، وهي تحتفي بتحولات المكان بفعل الدمار، وبتحولات نفسيات الشخصيات، التي قررت أن تعيش مصيرها على صخرة الصمود التي حطت عليها رحالهم، رغم محاولات الاحتلال الصهيوني في تدمير نفسيات الناس، ودفعهم إلى الرحيل والهرب!!

وإضافة إلى تقنية الوصف، نجد مساحة للحوار بين زهرة وأمها من جهة، وبين هاتين وعائلتي أم هديل وأبو رامي، وزهرة وبثينة... الأمر الذي يضفي ألفة حميمة بين هذه الشخصيات في وضع يعاني من قلة الطعام، ونفاد الماء، وتلوث الهواء، بالإضافة إلى القصف المستمر، وسقوط الجرحى والشهداء، وتدمير البيوت على سكانها!! ولعل ميل اللغة إلى اللهجة الحوارية الفلسطينية الدارجة "المفصّحة" إلى حد ما، هو سياق لغوي يعطي اللغة درجة حرارة عاطفية عليا، ومن ذلك بحث زهرة عن أمها، بعد أن تصحو من التخدير في حوار مع الطبيب والممرضة:

- دكتور! أمي! أمي!
- الحمد لله على السلامة يا أختي، إنت بخير إن شاء الله وما فيك إشي.

- أمي فين؟ فين أمي؟...
- أمك إن شاء الله بخير ! أنت نامي الحين...
- أمي ماتت ولا شيء؟
- وين أمي؟ جاوبي وين أمي؟"[1].

هناك مشاهد حوارية عديدة، كالحوار بين زهرة والصحفي، وزهرة والشاب الذي يطلق الصاروخ، وحوار زهرة مع الناس في سياق دورها الإعلامي الجديد، الذي تحولت فيه إلى صحفية مبتدئة في هذه الحرب. والأهم من ذلك أنّ حوارها مع شاليط يعبر عن حتمية الصراع العربي الصهيوني، بصفته صراع وجود لا صراع حدود.

كذلك يتميز أسلوب السارد بالاحتفاء بالوصف، الذي يتناول التفاصيل في وصف الأمكنة والأزمنة والشخصيات، وذلك من خلال تعميق الصلة بزمكانية حراك شخصياته، وتحديداً شخصية زهرة، ومن ذلك وصف حراك أم حمزة في أثناء الطبخ: "تطبخ أم حمزة على أخشاب عمارة مجاورة، لم تتمكن من الاكتمال بعد! تضع حب الذرة في ماء عكر قليلاً، ويظل فوق النار لنصف ساعة، يتبادلن خلالها الحديث! ويلهو طفل خلود على أنقاض منزل جارهم المدمر"[2]. ومن ذلك أيضاً هذا الوصف لقلق زهرة وتوتر نفسيتها تجاه خطبتها لابن التاجر الثري: "يتسم تفكيرها بالجدل! القرار السريع أو التأني! تذهب للنوم، وتطرق بابه فلا يجيب! تتقلب كالحية! تحدث نفسها كالمجنون! ما بين إشباع العاطفة وشق طريقها إلى ما تريد!حاجتها للرجل كالنظرية الهندية للحب! فهي ولدت بنصف شطر، والذي تحبه يكون قد ولد بالنصف الآخر"[3].

---

(1) نفسه، ص28-29.

(2) نفسه، ص79.

(3) نفسه ص100.

7- خصوصية المكان

يتشكل المكان في قطاع غزة من خلال الحرب المدمرة، حيث البيوت المردمة، والشوارع المليئة بآثار الدمار، وحركة الناس في اتجاهات عديدة: "الركام وقطع الإسمنت المتناثر وصوت صفارات الإنذار وضجيج الإسعاف...كانت الشوارع على غير عادة الحروب، ففي وسطها الناس غادية ورائحة! منهم من يسعف ومنهم الشارد! ومنهم من يصور! ومن تملكه الفضول ليعيش أجواء هذه المغامرة" (ص 23).

وتعد حركة زهرة في المكان هي الحركة الرئيسة، بما تمتلكه هذه الحركة من فنتازيا، كوصولها إلى الأسير الحمساوي "جلعاد شاليط"، الذي تحتجزه حركة حماس في أنفاق تحت الأرض، ثم هروبها بعد أن أجرت حواراً سياسياً معه، ومحاولة عناصر حماس أن يلحقو بها لقتلها أو أسرها ظناً منهم أنها عميل للاحتلال، بعد أن تنكرت بلباس كتائب القسام، وكأنها أحد عناصرهم؛بسبب قصف الطائرات (نسور الجيف) لكل الأمكنة، التي تبدو صورتها على هذا النحو: "عندما خرجت على الشارع مرة أخرى! وتوارت عن الحي الدافئ؛ استلهم دموعها منطق الاشتراك بلغته البسيطة لا المذهبية! أحست بأنها عادت لأصلها، إذ لامس قلبها منظر الدماء، وشاهدت أعمدة الدخان الأبيض والسام، ورأت نسور الجيف تحوم في القطاع وتقصف!"[1].

يبدو المكان مسكوناً بالخراب والدمار؛ لأنه تحت الحصار والقصف والإجرام. وقد بدت الصورة الكلية للفلسطيني ملتحماً بمكانه (وطنه) المصيري؛ لأنه لا يجد بديلاً عنه في مواجهة احتلال مغتصب، يستلب المكان بالدمار والقتل باستخدام أسلحة محرمة دولياً ضد شعب أعزل.

---

(1) نفسه، ص105.

8- إشكالية الموت

من الطبيعي أن يشكل الموت في أحياء غزة ظاهرة رئيسة في هذه الحرب؛ وقد بدت الرواية حريصة على إظهار فعل الصدمة، التي تحدث لزهرة أو لأمها أو لمن حولهما، في هذه الحرب التي تصب الرصاص والمتفجرات على الناس صباً، فيقع الموت تحت كتل الإسمنت أو على الشوارع، ما جعل رائحة الأمكنة تستشري في الهواء بسبب الجثث والأشلاء التي لم تدفن نتيجة تواصل القصف، وقد ظهر ذلك من خلال نشر أعداد كبيرة للشهداء، ومن ضمنهم شهداء انهيار البناية التي تقيم "زهرة" في قبوها، وقد مات جميع من في البناية باستثنائها، حيث كسر ساعدها وسبابتها ورضّ ساقها، ثم كانت فجيعتها بسبب وفاة أمها في هذا الانهيار.

في السرد، لا بدّ ألا تموت "زهرة" في هذه الحرب، في الأقل قبل أن تنتهي الرواية، والسبب يعود إلى أن اختيارها بطلة للرواية يحتم على السارد ألا يميتها على الرغم من تعرضها للموت عدة مرات، لهذا كان بقاؤها حية أشبه بالمصادفة أو الفانتازيا، التي تعيدنا إلى مخزون الحكاية الشعبية، التي تصر على انتصار الأبطال، فهل ستنتصر زهرة؟! أم أنها ستبقى الراوية والمروية بضمير الغائب في هذه الرواية التي كانت نهايتها مفتوحة؟!

يتحول الموت إلى مشهد متكامل في حياة زهرة التي تفقد أمها بعد أن فقدت أخاها وأباها، لكن موت أمها جعلها كأنها تفقد حياتها؛ لأنها فقدت الانتصار. ولعلّ ما تشاهده في المشفى من حالات إسعافية كارثية: الأم تجهض، والطفل يسقط، والرجل يبكي، والشيخ يحتضر، حيث تبدو كأنها ملقاة على مقبرة فيها بعض حياة، ولا منقذ غير الخالق –سبحانه وتعالى– من هذه المصائب الجمّة؛ لذلك تقرر زهرة أن تخرج من المشفى، بعد أن تأخذ من الصحفي المصاب (تامر ريان) الكاميرا والسترة الواقية، وتنطلق إلى شوارع غزة بصفتها صحفية مبتدئة في قناة الحقيقة، وكأنّ الإعلام في مستواه الإنساني هو النقيض للموت في هذه الحرب الجائرة!!

كذلك يصبح الموت بالنسبة إلى الفلسطينيين أرحم من الحياة، عندما تكون هناك أساليب حربية بشعة، وبالذات من خلال استخدام الكيان الصهيوني للأسلحة المحرمة دولياً،

مثل:"الفسفور الأبيض الذي ينسج التشوه نسجاً، فيذيب اللحم ويصنع السرطان! فيترك أثراً بالغ الخطورة؛ فيفقأ العين، ويشل الأعضاء، ويبقي ضحيته في صراع دائم حول جدوى الحياة بعد الإصابة به"[1].

هكذا يشكل الموت بعداً محورياً في التهام شخصيات الرواية الرئيسة، فالكل ينتظر دوره في هذا الموت الفاجع بفعل القصف الصهيوني المتواصل، الذي يستل الأرواح "كيوم النحر عند القطيع"[2]، وفي ذلك تأكيد لإنسانية القضية العربية الفلسطينية التي يتناولها السارد في هذا الخطاب السردي المهم في مجالي التأريخ والكتابة الجمالية عن الصراع العربي الصهيوني.

9- تهميش المقاومة الفلسطينية

تغيب فاعلية المقاومة الفلسطينية عن الرواية، وهي إن حضرت فإنها تتمثل في صواريخ حركة حماس في الفصل السادس، ومع هذا الظهور يتشكل نقد السرد للإعلام الذي يظهر هذه الصواريخ بجانب خوف أطفال الكيان الصهيوني منها، حتى يحرض عالمياً على الفلسطينيين، وكأنّ المقاومة الفلسطينية المشروعة هي التي تهاجم الكيان الصهيوني.

هذه لفتة سردية مهمة جداً؛ لأن"إسرائيل" معنية مع إجرامها بحق الفلسطينيين أو غيرهم أن تظهر نفسها إعلامياً بأنها ضحية كبرى عاجزة عن التصدي لصواريخ الإرهاب الفسطيني في زعمها. من هنا بدا صوت الصاروخ الفلسطيني:"غريباً! له فحيح كالحية، وينطلق كالأعمى لا يدري أين يقع"[3]، وهذا يفسر أيضاً كون الصواريخ طعماً أو مبرراً كي يجتاح به الكيان الصهيوني غزة، كما اجتاح جنوب لبنان، وقبل ذلك مخيم جنين؛ لأنّ هذا الكيان معني بهذا الطعم؛ وكأن المعركة حرب بين قوتين متكافئتين، أو أنّ حماس هي الأقوى والأدهى في هذه المعركة، التي تأتي فيها آلات الحرب الصهيونية على كل شيء في غزة، ولا

(1) نفسه، ص62.

(2) نفسه، ص 45.

(3) نفسه، ص41.

يكاد يحدث شيء للصهاينة على أية حال. لكن يصور" وضعهم في أسوأ أحوالهم؛ ليبرروا إجرامهم!!

هناك لفتة سياسية أخرى مهمة في الرواية تجاه المقاومة في غزة، كما تظهر من خلال الحوار بين زهرة وبثينة، فبثينة التي تريد أن تنخرط في المقاومة الشعبية الرسمية دفاعاً عن النفس، في الوقت الذي ترفض فيه زهرة هذا الانخراط، تمسكاً بـ"الرأي الذي يقول: إن المقاومة جزء من الجدار الرامي إلى تسببها في دمار الشعب وانقسامه!"[1]، هذا باعتبار المقاومة مختزلة في "حركة حماس"، التي انقلبت على السلطة الفلسطينية، واستقلت بغزة، ربما في سياق المشروع الصهيوني الساعي إلى تشرذم الصف الفلسطيني، والتخلص من غزة التي تضم أكثر كثافة سكانية في العالم، من خلال إقامة إمارة إسلامية هشة، في التصور العام للتشرذم الفلسطيني.

وبجانب هذه المقاومة المنتقَدة في السرد يظهر الجانب الآخر الأسود، وهو جانب العملاء الذين يخدمون الاحتلال، ومن هؤلاء والد بثينة النجار، التاجر الذي يتعامل مع الاحتلال من خلال استيراد البضائع التجارية "الإسرائيلية"، وهذه العمالة وإن لم تكن مباشرة فهي تعد في غير مصلحة المقاومة، وهذا ما يجعل ابنته "بثينة"، تتخلى عنه، وتنخرط في المقاومة الشعبية مع زهرة! من خلال تأسيسهما لـ"جمعية حقوق الفلسطينيين" برئاسة زهرة، هذه الجمعية التي ستلاقي تأييداً -كما تتصوران- وبالذات من النساء. وهناك أحد العملاء يتجسس على الجمعية وزهرة، بل إنه ساعد إحدى الطائرات الصهيونية على اقتناصها، إلا أنها نجت بأعجوبة، ثم يظهر دور هؤلاء العملاء وتآمرهم من خلال شخصية "العميل حاتم"، والعميل الآخر المتابع لزهرة بصفتها (العَمَليَّة77)، والعميل التائب سليم[2].

---

(1) نفسه، ص53.

(2) نفسه، ينظر الفصل العاشر، ص ص65-71.

10- كسر السرد

في متن الرواية روافد عديدة، تسهم في كسر البنية السردية التراتبية، فتتحول هذه البنية إلى بنية درامية، أو حوارية صحفية، أو حوارية فلسفية كونية، أو قصة قصيرة، أو حلم (كابوس)، أو قصيدة، أو وصف، أو مذكرات، أو ذكريات، أو خطبة دينية-سياسية، أو رحلة، أو تقارير صحفية، أو حكاية شعبية، أو مقامة، أو تناص مع خطابات أخرى عديدة: آيات قرآنية كريمة، وأحاديث شريفة، وحكم وأمثال، ومقولات سياسية وفكرية وفلسفية مختلفة...إلخ.

إنّ هذا النهج -بكل تأكيد- هو إغناء للكتابة السردية، ومحاولة جادة لإعطاء الرواية بعدها الجمالي التجريبي في تعددية الأجناس، وفي هجينية الكتابة السردية، وفي تنوع الخطاب اللغوي وتعدديته، على الرغم من محدودية الشخصيات أو الأحداث في الرواية !!

يمكن بناء شجرة متنوعة لتعددية الأجناس في هذه الرواية القيرة نسبياً، الأمر الذي جعل بنيتها هجينية، وهذه السمة تعد من أهم سمات الرواية غير التقليدية (الرواية ذات البنية السردية الحكائية). وهذا ما جعل هذه الرواية لم تكتمل في ذهن القارئ إلا بعد أن يتم قراءتها كاملة.

11- فلسفة الواقع

يلجأ السارد إلى الخروج من أجواء الحرب على غزة، فيلتفت إلى الواقع الفلسطيني ذاته، في نسيجه الاجتماعي، الذي يتلقى القصف الصهيوني جواً وبراً وبحراً؛ وذلك بصفته مجتمعًا فيه قضايا وإشكاليات اجتماعية مختلفة، تستحق أن تحظى باهتمام السرد. من هنا يسعى السارد إلى أن يفلسف هذا الواقع، من خلال بعض الظواهر المهمة فيه، منها: التركيز على إنسانية القضية الفلسطينية، من خلال "جمعية حقوق الفلسطينيين" التي أنشأتها زهرة وساعدتها في ذلك بثينة، والنظر إلى المشافي الفلسطينية التي تعاني من نقص كبير في إمكانياتها في ظل حرب جائرة، وتماسك الأواصر الاجتماعية الإنسانية بين الناس في أثناء الحرب، وظاهرة ثراء التجار في القطاع ودورهم في مساعدة الناس مادياً، وبعض ذكريات الطفولة

التي تجعل زهرة ذات ارتباط عميق بماضيها الطفولي، وتشكل ظاهرة العملاء التي ولدت منذ الاحتلال الصهيوني، ما مكن هذا الكيان الغاصب من تنفيذ خططه الإجرامية بمساعدة هؤلاء العملاء، وكذلك بعض الظواهر الطبيعية الجميلة، كهطول المطر، وغير ذلك.

في هذه المواضع السردية وغيرها، تتكون إشكالية جدلية السرد من خلال تداخل الشخصيات مع واقعها بخيره وشره؛ ففي سياق العملاء المتعاونين مع الاحتلال الصهيوني- على سبيل المثال- تحضر فلسفة السواد الكامنة في البشر، تقول زهرة لبثينة: "كل إنسان يا بثينة يمتلك سواداً في قلبه، ينفق منه عند الحاجة وغير الحاجة! إنه الإنسان! الوحش الذي غطى بشاعته بلباسه! غطّاه نابليون بنفاقه!ونوبل بندمه! الإنسان يا بثينة أناني بطبعه، تماماً كما يقول ديفيدهيوم (تدمير العالم ولا خدش في إصبعي!)"[1].

كذلك تغدو حال المشافي مزرية؛ لأنها لا تستطيع استقبال الأعداد الكبيرة من الجرحى، يقول الطبيب سمير حمودة في لغة إخبارية مسكونة بالمعاناة:"يأتينا في الساعة أختي العزيزة بل في الدقائق عشرات المصابين في هذا المستشفى الصغير الذي قُصِف جزءه الجنوبي قبل يومين بالتحديد؛ليؤكد لنا هذا العدو انتفاء الرحمة منه، وضربه بكل المناشدات الدولية والإنسانية عرض الحائط"[2].

وعندما يهطل المطر ينسى الناس الحرب؛ ليستمتعوا بأجوائه الجميلة، وكأن الحرب غير موجودة؛ لأن الناس تعودوا على هذا العدوان، وأنّ ثقتهم بالله هي الحاضرة في نفوسهم:" في ذلك اليوم تكونت إحدى السحب الركامية وسمع الرعد! كان جواً جميلاً أدخل البهجة إلى زهرة وبثينة وكل من في القطاع. ظلوا جميعاً يتراقصون تحت المطر، وينظرون إلى السماء! كأنه ليس هناك سوى مغيث واحد هو الله، وهو حقاً كذلك!"[3]. في هذه الأجواء أيضاً تعمق الصلات في التكافل الاجتماعي، كما يظهر من خلال العلاقة بين النساء، وعملهن المتواصل لتجاوز هذه المحنة الكبرى، على الرغم من معاناة كل منهنّ:" لا تستطيع

(1) نفسه، ص 70.

(2) نفسه، ص76.

(3) نفسه، ص79.

زهرة اليتيمة، ولا بثينة المهاجرة، ولا خلود المترملة أن يكنّ بمعزل عن العمل، أو يضعن أنفسهن في إجازة مفتوحة!"[1].

وتلتفت البنية السردية إلى التجار، الذين يضطرون تجارياً إلى استيراد البضائع "الإسرائيلية"، وكأنهم في هذا السياق جزء من العمالة للاحتلال، ما يحقق لهم ثراء كبيراً بجانب الفقر الشديد في المجتمع كله، الذي يجعل أكثر من ثمانين بالمئة من سكان غزة تحت خط الفقر بسبب الحصار الصهيوني المفروض عليهم، لهذا تأتي صورة الثراء الذي تعيشه زهرة مع صديقتها بثينة في بيت والد بثينة التاجر لوحة رمزية لافتة، فتشعر زهرة حينئذ بمظاهر الثراء في السكن والطعام، بل يطلب أحد التجار خطبتها لابنه، ما يولد لديها صراعًا في كونها من عائلة فقيرة، ستصعد فجأة إلى ثراء فاحش، بعد أن لجأت مؤخراً إلى حي الأثرياء الذي لم تقصفه طائرات العدو، في إشارة رمزية إلى عمالة للاحتلال بطريقة أو بأخرى: "مائدة الغداء لم تر زهرة مثلها يوماً عدا نظيرتها في التلفاز! رغد عيش وابتسامة غنى! تؤكدها روائح العطورات وتلك المباخر المبهرة!...لا روائح أشلاء ولا مناظر دماء ولا أعداد شهداء داخل إطار هذا القصر!هذا البيت كأنه صمم لمن أراد نسيان الحرب!"[2].

وتزداد فلسفة الواقع تعقيداً في منولوجات زهرة، وهي تعيش لحظة الصراع في الموافقة أو عدم الموافقة على الزواج من إسماعيل ابن أحد أثرياء التجار في غزة، ما يجعلها تعيش صراعاً ذاتياً، يتحول إلى أشعار وخطب، في عالمها الخاص، الذي غدا يموج بالسرحان الشديد والشك، و"كأنها رائدة فن الشك"[3].

لكن فلسفة هذا الواقع الفلسطيني الإنسانية تبدو أكثر حميمية من غيرها عندما تحاول شخصية زهرة أن تعبر عنه من خلال ماضيها في أسرتها التي لم يبق منها أحد (الجد، والجدة، والأب، والأم، والأخ)، لذلك تحرص على الاحتفاظ بكيسها أو بكنزها الذي يربطها ببعض آثار ماضيها الإنساني الحميم: "هناك في الكيس الذي يحمل جزءاً من ذكرياتها صوت ينادي

---

(1) نفسه، ص79.

(2) نفسه، ص89.

(3) نفسه، ص103.

عليها في هذا الوقت، لتسترجع ما تشاء من طفولتها عبر مشاهدة ما تبقى منها! تخرج من الكيس غترة جدها هاشم المرقشة بالسواد، والتي لم تفارق دولابها البني المهلهل عندما كانت في منزلها قبل الحرب! وخمار جدتها الذي كان آخر من صافحها عند موتها، وقميص أبيها المخطط الذي استمر يرتاده طوال العشر سنوات الماضية"[1].

لا شك في أنّ هذا الواقع يكتنز بأكثر من هذه المشاهد المتنوعة، التي حاول السارد أن يقدمها في سياق آثار الحرب على الحياة الفلسطينية، وبذلك لم يحصر خطابه السردي في التركيز على الحرب ذاتها، حيث يعمل هذا التركيز على أن يجعل الرواية تفقد تنوع لغتها وإيحاءات دلالاتها.

12- الكنز والواقعية السحرية

على طريقة الرواية التاريخية، نجد أنّ هناك جانبين: أحدهما تاريخي والآخر عاطفي مع وجود تنوع في الموضوعات الأخرى، فقد حاول السارد (الكاتب) أن يبث هذه الطريقة في روايته، عندما جعل زهرة في سياقها التاريخي تتشكل كشاهد عيان على ما يحدث في غزة من إجرام يرتكبه الاحتلال، وهي في الوقت نفسه – في هذا السياق التاريخي- كانت تبحث عن كنز، لم نعرف كنهه إلا في نهاية الرواية، وأيضاً وجد في حياتها الجانب العاطفي (الحب والزواج) من خلال العلاقة الجديدة التي عرضت عليها؛ في أن تكون زوجه لإسماعيل ابن أحد أثرياء غزة، بعد ما أبدته من فصاحة وبلاغة ووعي في الدفاع عن حقوق الفقراء على مائدة الأغنياء في اجتماع التجار الأثرياء، وكأنّ هذا العرض نوع من أنواع الاستقطاب لإجهاض مشروع زهرة نحو تأسيس جمعية حقوق الفلسطينيين.

كان هناك على امتداد الرواية الرواية كنز سري، في مكان سري، تسعى زهرة للوصول إليه، وقد استعانت ببعض معارفها أو أقاربها في الوصول إلى هذا الكنز، الذي يتلخص -في المحصلة- في بحثهاعن "جلعاد شاليط"، الذي أسرته عناصر حركة حماس، وكان

---

(1) نفسه، ص97.

أحد أهم الأسباب التي أدت إلى غزو القطاع، وكان هناك حرص شديد لدى حركة حماس في المحافظة عليه؛ لمقايضته فيما بعد بأسرى فلسطينيين في سجون الاحتلال الصهيوني.

يذكرنا هذا البحث برحلات السندباد الخطرة، وقد لاقت زهرة خطراً كاد أن يودي بحياتها؛ إلا أنها تتمكن أخيراً من الوصول إلى نفق تحت الأرض، يحتجز فيه شاليط، بعد أن تلبس ملابس عناصر حركة حماس، التي تظهر عينيها فقط، وقد ضخمت صوتها لتبدو ذكراً، ثم تتمكن من الوصول إلى "شاليط"، وإجراء حوار معه يتلخص في (أسئلة فلسطينية وإجابات صهيونية).

كل ما تكبدته من عناء في هذه الرحلة كان من أجل أن تستفيد من الحوار مع "شاليط" عالمياً، في سياق لفت أنظار العالم إلى تأسيسها لجمعية حقوق الفلسطينيين، التي أسستها وتولت رئاستها بالانتخاب. وبعد أن تنهي الحوار معه، وتسعى إلى الخروج من النفق، يشك عناصر حماس في تصرفاتها؛ فيقتلون الشاب الفلسطيني الذي ساعدها، ويلاحقونها؛ لاعتقالها أو قتلها، ظناً منهم أنها "عميل" للموساد الصهيوني، لكنها تنجو منهم نسبياً في نهاية سردية مفتوحة، في ضوء مفهوم الواقعية السحرية في بناء الأحداث السردية في جانب "الكنز" تحديداً.

13- النهاية السردية المفتوحة بالضرورة

جاءت نهاية حكاية زهرة في عالم غزة المجهض بالحرب الجائرة نهاية مفتوحة. ربما تفضي هذه النهاية إلى رواية أخرى، كما يصرحُ تركي كاتبُ الرواية في نهاية كتابته لها... فقد تمكنت زهرة من الوصول إلى "شاليط"، وأصبح لديها تسجيل فيه حوارها معه، وتمكنت من الهروب من النفق المظلم الذي يعج بعناصر حركة حماس تحت الأرض، حيث المدخل إليه من بين العمارات السكنية، وفي نهاية جريها الفانتازي، تختبئ تحت شجرة وارفة الظلال، لكنها لم تنج نهائياً؛ لأنّ هناك بندقية لأحد عناصر حماس تشير إليها؛ ولا نعرف إن كان سيقتلها أو يعتقلها أو تتمكن من التمويه والنجاة منهم، خاصة أنها تخلصت من لباس عناصر حركة حماس، وعادت إلى لباسها الأنثوي، الأمر الذي يكشف عن تدني مستوى الشبهة بها.

هكذا جاءت هذه النهاية المفتوحة الملبسة، على هذا النحو: "نزعت ما عليها من الزي العسكري، فعادت كسائر الفلسطينيات المحتشمات، ومضت تمسك بيدها الحوار العربي الإسرائيلي! قفزت قبل وصول رجال الحركة من نافذة الطابق الأول التي تؤدي إلى مزرعة صغيرة، بها شجرة كين. لم تر زهرة شجرة كين بهذا الحجم الضخم ! تنهار قواها وتجلس تحتها... يا شجرة الكين! أعندك من حل لما نحن فيه؟ يا شجرة الكين! أفيضي علينا الظل دوماً! كانت ترفع رأسها والمطاردون يحيطون بها، تسأل الجماد والنبات! تجيبها شجرة الكين بحشرجة أوراقها، وأعضاؤها تتمايل يمنة ويسرة، لاوية رأسها تقول: "لا"! ترى أحدهم يشير إليها ببندقيته!"[1].

هذه النهاية الحوارية الشاعرية المفتوحة لحكاية زهرة التي تذكرنا بحكايات شعبية فلسطينية كثيرة، تتحاور فيها الأنثى مع الشجر والحجر... هي نهاية تكشف عن وعي بجمالية أن تكون النهاية على هذا النحو من الإلغاز والترميز؛ لأن الواقع الفلسطيني غدا -كما أسلفنا- أكثر خيالية من الخيال، في ظل هذه الحرب الجائرة التي يشنها الكيان الصهيوني المحتل على غزة وغيرها، وأيضاً مع وجود تناقضات سلبية كثيرة داخل المجتمع الفلسطيني نفسه.

14- الحكاية الإطارية

بدأت الرواية بزمكانية محددة، في الصفحة التي تلي الإهداء:"الجمعة 30ديسمبر 2008م (واشنطن- فندق فور سيزون- شارع بنسليفينا أفينيو- بالقرب من البيت الأبيض)"[2]. وقد بدا التاريخ والمكان كأنهما يخصان البطلة الراوية زهرة بنت محمد هاشم، ثم نكتشف في نهاية الرواية أنهما يخصان كاتب الرواية تركي العربي الذي يدرس في قسم السياسة بجامعة "جورج تاون"، فهو الذي كتب رواية عن الحرب على غزة، وقد جعل نهاية

(1) نفسه، ص 111-112.

(2) نفسه، ص6.

الرواية أو حكاية زهرة تتوقف في تلك اللحظة الحرجة – كما أسلفنا، حيث يبحث عناصر حماس عن الشخص الذي دخل إلى النفق، وأجرى حواراً مع الأسير "جلعاد شاليط".

وهذا يعني أنّ هذه الرواية جاءت ضمن حكاية إطارية، وهي حكاية زهرة الفلسطينية داخل حكاية تركي العربي مع صديقية: اليهودي ألكس، والمسيحي مايكل، وهذه الحكاية الإطار هي حكاية مختصرة، تبدأ بتاريخ ومكان، هما بداية حكاية زهرة: الجمعة، 16 يناير 2009م (واشنطن -فندق فور سيزون - شارع بنسيليفيا أفينيو)، مروراً بهؤلاء الطلاب الثلاثة: عربي (تركي) مهموم بحرب غزة، ويكتب رواية عن هذه الحرب، ويهودي (ألكس) لا يعترف بإسرائيل، لكنه يتبنى أفكارها عن الإرهاب في غزة، ومسيحي (مايكل) متعاطف مع الفلسطينيين، حتى كاد أن يصبح فلسطينياً خالصاً.

تدور بين الطلاب الثلاثة حوارات سياسية، لكنهم في المحصلة أصدقاء متعايشون في معاداة الصهيونية في ظل الحرب المسعورة على غزة، على الرغم من وجود أستاذ صهيوني، يسعى دوماً إلى النيل من تركي والحط من شأنه؛ لأنه عربي تحديداً؛ وانتهاءً بقدرة تركي العربي على أن يكتب هذه الرواية التي تستجيب لعاطفته الإنسانية الواعية تجاه هذه الحرب الجائرة، التي تؤهل قياداتها إلى درجة مجرمي الحرب.

15- التركيب والخلاصة

ثمة إشكاليات جمالية (فنية)، وأخرى رؤيوية (الرؤيا والرؤية)، وثالثة في المضمون والمواقف، تتمتع بها هذه الرواية، التي تكتسب قيمتها من كونها حرصت على عديد من المزايا السردية، التي يمكن إجمالها في العناصر الآتية:

1- خلعت هذه الرواية الثوب التاريخي، أو ما يفترض أنه ثوب يؤرخ للحرب الصهيونية التي اجتاحت غزة، وكذلك تحررت من الثوب الإعلامي التقريري الوصفي، الذي غالباً ما يفقد اللغة حرارتها الإبداعية؛ ليركز على الخبر أو الحدث بصفته خبراً أو حدثاً صادماً. وقد انتابني قبل أن أبدأ قراءة هذه الرواية الشعور بالتوجس من أن تكون اللغة إنشائية أو تقريرية تجريدية، ومن ثمَّ سيفقد المتن السردي صلته بالواقع أو

بالتخييل الذي ينبغي أن ينهل من واقعية الواقع؛ أي أن تكون اللغة مجرد مقالات إعلامية إنشائية...ثم وجدت بعد القراءة ومنذ الصفحات الأولى في الرواية أن اللغة حية، تنبع من واقع المأساة الفلسطينية، من خلال حراك شخصياتها، التي تتكلم بلغة الشارع الفلسطيني، دون أن تتخلى اللغة كليةً عن بعض المظاهر الإنشائية، التي تميل إلى المبالغة غير المبررة أحياناً، وإلى العبارة المسجوعة أو الخطابية في واقع لا يقبل السجع من ناحية أخرى...ولكن الرواية- في المحصلة- لغة إبداعية ذات رؤى إشكالية.

2- بدت الرواية في المستوى التجنيسي ذات منحى هجيني بانورامي؛ لأنها اعتمدت على نصوص وخطابات عديدة، إبداعية وعادية. ويعد هذا النهج في الكتابة السردية بعداً جمالياً تجريبياً؛ لأن الرواية الحديثة لا تتوقف عند الحكي أو السرد التقليدي باستخدام أحد الضمائر لتقديم حكاية أو حدث. وقد ساعدت تقنية الفصول القصيرة على هذا التنوع في الكتابة السردية، التي تكسرت فيها حركية السرد من خلال الحوار، والوصف، والشعر، والتأمل، والتناص، وغيرها. وبذلك يوجد في الرواية بعد تجريبي واضح، يتضح تحديداً من خلال تقنيتين سرديتين: إحداهما تعددية الأجناس الأدبية والخطابات التداولية، وأخراهما غياب أفق التوقع بالنسبة إلى المتلقي، الذي لا تكتمل عنده حكاية الرواية وبنيتها المتكاملة قبل أن ينتهي من قراءتها.

3- جاءت اللغة السردية -في عمومها- لغة شاعرية، قد وصلت إلى درجة كتابة الشعر عدة مرات، عدا عن كون اللغة النثرية نفسها مكتنزة بالشاعرية، التي تبعدها إجمالاً عن اللغة التقريرية المباشرة!! ولعل عاطفة السارد الجياشة تجاه هذه الحرب هي البؤرة التي عمقت صلة لغته بالشاعرية؛ لأن القيم الإنسانية العميقة لا تحتمل لغة عادية أو لغة مناسبات، تفتقر لحميمية تكوينها وصدقها العاطفي والفني معاً.

4- قدمت الرواية شخصية الأنثى بطلة وشخصية رئيسة، فأسندت البطولة إلى الفتاة زهرة، وشاركها في هذه البطولة شخصيات رئيسة عديدة من الفتيات والنساء منذ بداية الرواية إلى قبيل نهايتها.ومن ثمّ همشت الشخصية الذكورية، ربما استناداً إلى أن

المرأة هي الأقدر من غيرها في الاطلاع على تفاصيل الحياة اليومية والحراك بحرية أكثر في الأمكنة من الرجال، الذين غدوا مطلب الطائرات التي تترصدهم وتقصفهم؛ لهذا مكنت شخصية زهرة الكاتب من التعامل مع فضاء أوسع في تعددية المضامين، التي تخصب العمل السردي، وتبعده عن السرد التاريخي الممل.

5- تغلغلت الكتابة السردية إلى داخل النفسيات الفلسطينية، فأظهرت توقعاتها، ومعاناتها، وآمالها... ولم تقتصر على وصف الأشياء في سياقها الظاهري أو الشكلي؛ لذلك بدت زهرة أكثر حياة مما نتوقع في ظروف حرب طاحنة، ينبغي أن تهيمن على كل شيء، لتجعل أية رواية كأنها تقرير إخباري أو صحفي. ولكن الكاتب جعل الحرب خلفية رئيسة ومهمة في حياة زهرة والفلسطينيين، وفي الوقت نفسه ركز في هذا السياق على دواخل الشخصيات، فكانت اللغة حميمية إلى حد معقول نسبياً، مقارنة ببعض الروايات التاريخية، التي تهتم بالوقائع الظاهرية وأصدائها الخارجية.

6- لم تقتصر اللغة على أن تكون أدبية خالصة أو بلاغية لافتة فحسب، وإنما قدمت مستويين آخرين من الخطاب؛ الأول: متكئ على اللهجة الفلسطينية الدارجة في الحوار بين الشخصيات، والثاني: اللغة الإعلامية المثيرة المباشرة من جهة أخرى، وبهذا تتعدد مستويات اللغة بين الإبداعية، والإعلامية، واللهجية... ولكن في العموم يعد الاتكاء على السياقين الإعلامي واللهجي محكومين بطبيعة الحوار بين الشخصيات، ومقام التوصيل الذي يحتاج إلى لغة إعلامية ميسَّرة.

7- لم يعش السارد في المكان، لكنه استطاع أن يتعامل مع خصوصيات هذا المكان بصفتها صورة يومية كانت تشاهد في كل حين على الفضائيات والإنترنت؛ لذلك بدت جماليات المكان مألوفة، ولا تحتاج إلى خبرة بها؛ لأن الحرب ذات طبيعة خاصة في تكوين مشاهد الدمار وحركة الجيش، وحضور الموتى والجرحى... وما إلى ذلك في هذه الحرب العدوانية، التي تغيب عنها التوازنات؛ ومن ثمّ لا مقارنة بين رصاصة صغيرة، وصاروخ ضخم يهدم عدداً من البنايات!!

8- يعدّ تهميش المقاومة الفلسطينية وبطولاتها في الرواية رؤية مهمة في سياق التوجه الجمالي لها؛ لأن المفاخرة بالبطولات في سياق العجز عن مجابهة قوة عظمى، هو من قبيل الحماقة السياسية والثقافية والإنسانية، فلا يعقل أن تتلقى ضربات قاتلة من عدوك على مرأى من العالم كله، وتريد أن تثبت للعالم أنك انتصرت!! ربما هذا ما جعل نواتج الحرب على غزة أو على جنوب لبنان سلبية من الناحية الإعلامية، عندما روجت حركة حماس لانتصاراتها فيما أطلقت عليه اسم حرب 'الفرقان'... لكنّ الكتابة السردية توازنت في تعبير ها عن مأساة فلسطينية إنسانية، لا تحتمل المبالغة في الحديث عن المقاومة الفلسطينية أو عن النصر الذي حققته على الاحتلال؛ فالاحتلال في الرواية مجرم حرب والفلسطيني ضحية إنسانية عظمى!!

9- النص السردي -في مجمله- نص مثقف؛ يكشف عن شخصية سارد مثقف، استطاع أن يوظف نصوصاً ومرجعيات عديدة، خدمت البنية السردية ذات الطبيعة الفسيفسائية، وهي نفسها الفكرة البانورامية التي أشرت إليها سابقاً. وإذا لم تكن الرواية على هذا النحو من التنوع الذي يفضي إلى مرجعيات عديدة، فإنها حينئذ لا تستحق أن تتجاوز كونها حكاية، ربما يجد الكثيرون أنفسهم في غنى عن قراءتها في سياق خبرتهم بما حدث، نتيجة المتابعة التلفازية / النتيّة لتلك الحرب!!

10- هذا النص السردي يمتلك وعياً إعلامياً سياسياً اجتماعياً، من خلال بعض البؤر الواعية ذات المواقف المحددة في انتقادها للسياسة أو الإعلام أو المجتمع، فالإعلام العربي شبه فاشل، والسياسة الفصائلية الفلسطينية أكثر فشلاً، والعمالة للاحتلال داخل النسيج الاجتماعي الفلسطيني جناية...إلى غير ذلك من إشكاليات يصعب حصرها!!

11- لا يمكن الادعاء بأن هذه الرواية مميزة في جمالياتها الفنية، لكنني أعتقد أنها على جانب كبير من الاحتفاء بجماليات فن الرواية، وبخاصة أنها نص قصير، له زمكانية محددة، وتقنية سردية متنوعة، ومحاولة لجعل الشخصيات الرئيسة (شخصية زهرة تحديداً)

شخصية حية داخلياً وبملامح واقعية، ومن ثمّ فإنّ هذا النصّ يملك خصائص التناص والمثاقفة والتنوع.

12- بكل تأكيد، هناك سلبيات، وبخاصة في الجوانب اللغوية التركيبية، حيث توجد أخطاء نحوية وأسلوبية...وكذلك نجد أحداثاً قليلة مفتعلةً أو غير مبررة واقعياً... وكذلك الوقوع في بعض الهفوات التي تجعل غزة كأنها منفصلة عن فلسطين...ولكن هذه الهنات محدودة، ولا تؤثر في روائية هذه الرواية وجمالياتها المتنوعة!!

الفصل الرابع

إشكالية استلاب المرأة للمرأة في المنظور النسوي

(مقاربة في نماذج روائية نسوية سعودية)

الفصل الرابع

إشكالية استلاب المرأة للمرأة في المنظور النسوي

(مقاربة في نماذج روائية نسوية سعودية)

تقديم

تعودنا في الدراسات النقدية النسوية أن نتحدث عن استلاب الرجل/ المجتمع الذكوري للمرأة. بل يتشكل منظور الخطاب النقدي النسوي في مجمله من خلال حراك الصراع المشبع بالعنف بين الذكورة المستعمِرة والأنوثة المستعمَرة، في سياق شعور المرأة بأنها ذات كلية مستلبة ومضطهدة في منظومة القيم الذكورية المهيمنة على المجتمع والثقافة والإبداع. ثم تسلح وعي المرأة النسوية في مؤسسات المجتمع المختلفة، وفي الثقافة والإبداع تحديداً، بوعي جديد، يمتلك حراكاً جديداً لامرأة جديدة، تمتلك عالماً جديداً تهيمن عليه، وتعيد تشكيله بطريقتها وأسلوبها، فكان هذا العالم هو عالم الكتابة مسكوناً بجنسوية العلاقة التضادية بالرجل، بوصفه ذكراً قمعياً تجاه امرأة تمثل كبش الفداء في المجتمع.

ليس كل الرجال بصفاتهم الفردية لا الطبقية أو البيولوجية يضطهدون النساء، كما ليس كل النساء مضطهدات معانيات؛ إذ إنّ بعضهن يعدّ أكثر إيلاماً واضطهاداً لبنات جنسهنّ من الرجال؛ الأمر الذي يكشف عن تشظٍ في المكون النسوي داخل بعض البنيات السردية، التي تكشف عن صراع حقيقي بين نساء مستلَبَات مهمشات وأخريات مستلِبات امتطين الدور الذكوري التقليدي في قمعهن لبناتهن أو أمهاتهن أو زميلاتهنّ أو قريباتهنّ أو غير ذلك!!

هذه النماذج النسائية التي تمارس الاستلاب في درجات متعددة، تعدّ محدودةً قياساً إلى النماذج النسائية الأخرى التي يطحنها المجتمع والقبيلة والرجل والمرأة النقيض، في المنظور النسوي، الذي يتبنى الدفاع عن نصف المجتمع؛ أي عن الأنثى/ المرأة في المجتمع والثقافة والإبداع.

من هذا المنطلق، تشعر الساردة النسوية أنّ معاناتها تتضاعف كثيراً أو تتلقى اضطهاداً مزدوجاً، عندما تغدو ضحية لإحدى بنات جنسها في سياق اضطهادها ذكورياً؛ كما يبدو ذلك في بعض الروايات النسوية السعودية، موضوع هذه المقاربة !!

تعتمد هذه المقاربة على ست روايات نسوية، اهتمت بهذا الجانب؛ وهي: "البحريات" لأميمة الخميس، و"هند والعسكر" لبدرية البشر، و"الآخرون" لصبا الحرز، و"عيون قذرة" لقماشة العليان، و"جاهلية" لليلى الجهني، و"الأوبة" لوردة عبد الملك.

فكيف عبرت هذه الروايات عن هذه العلاقة الاستلابية في سياقات امتطاء المرأة النقيض تلك الأدوار الذكورية؛ كأن تكونَ حارسةَ القيم الذكورية الاجتماعية في الأسرة، وأن يتنوعَ اضطهادُها للمرأة بحسب موقعها في الأسرة كالأم، وزوجة الأب، والعمة، والمعلمة، والحماة، والزوجة / الأم التي تقدس ولادة الذكر، والاستلاب بين المثليات...إلخ؟!

1- الأم في رواية "هند والعسكر"[1]: حارسة قيم المجتمع الذكوري

تتشكل شخصية الأم في بعض الروايات النسوية في أدوار نمطية سلبية متنوعة، بحيث تختزن ابنتها كثيراً من هذه الصور، التي تجعلها محوراً في الكتابة السردية النسوية؛ وذلك لكون هذه الأم حارساً أميناً وهي تتحصن بكثير من قيم المجتمع الذكورية التي تضطهد ابنتها بأساليب قمعية رادعة.

فعلى الرغم من كون الأم مضطهدة، وتعاني كثيراً من السلبيات الذكورية في المجتمع، سواء من خلال طفولتها أو مراهقتها أو زواجها، وحتى بعد أن تصبح أماً، إلا أنها تغدو ذكورية في قمعها لبناتها، وكأن المجتمع استطاع أن يستلب هذه الأم، وفي الوقت نفسه أن يوظفها أو يسخرها في خدمة أنظمته وقوانينه التي تسلط على الإناث دون الذكور. ولأن هذه الأم هي الأقرب إلى بناتها من غيرها؛ فإنها تمارس أساليب قمعية عديدة، تتمثل في

---

(1) بدرية البشر: هند والعسكر، دار الساقي، بيروت، ط3، 2011.

الصراخ، والشتائم، والضرب، وتحريض الذكور على الإناث... وإضافة إلى ذلك، فإنها تنحاز بامتياز إلى أبنائها الذكور، فتسعى إلى تحقيق راحتهم وتلبية حاجاتهم على حساب أخواتهم، بل السعي إلى فرض هيمنتهم عليهنّ؛ لتبدو أحوالهن في مستوى الإناث المكسورات المعنفات المقموعات بأوامر أمهنّ وسلطاتها ومؤامراتها.

هكذا نجد شخصية الأم "هيلة" في رواية "هند والعسكر" لبدرية البشر، فهي - على الرغم من ماضيها الذي تشبّع بالاضطهاد، وبخاصة عندما زُوِّجت وهي طفلة قاصر- فإنها تتسم بصفات عسكرية سلبية عديدة في منظور بناتها، كما تروي ذلك ابنتها بطلة الرواية "هند"، التي تشيد برحمة أبيها في مقابل عنف أمها، هذا العنف الماثل في ضربهن، وشتمهن، والشك بتصرفاتهن، وتحريض الأب والإخوة الذكور عليهن، ومن ثم إجبارهن على أن يتزوجن وفق رغباتها المهيمنة على الأسرة. لذلك تتنمط صورتها الشريرة الوحيدة لدى بناتها، فتختزل في امرأة بلا عواطف، تتقن الضرب والعصبية والصراخ والشتم والشك والتحريض، ومن ثمّ لا تتجاوز علاقتها بهن كونها سلطة مهيمنة رادعة وجبروتًا ظالمًا، تنهال على أفخاذهن الطرية من خلال قرصات مؤلمة تبقى محمرة لعدة أسابيع... لتشكل تصرفاتها هذه الصورة الماثلة في أذهانهن منذ أن وعين على الحياة إلى ما بعد زواجهن.

لكن بعد أن تقدمت هذه الأم في السن، واضمحلّ جبروتها الناتج ضعفها وانعزالها بسبب تدينها ويأسها من الحياة، نجد أنها ما زالت تنتقدهن وتتهجم على جيلهن، وتستغفر الله من أعمالهن. تقول هند: "صارت تميل إلى الصمت عندما كبرت، إذ إنها استهلكت كل طاقات صوتها في الصراخ عندما كنا صغاراً، ولم تعد تفتح فمها إلا لكي تنتقد أبناء هذا الزمان العجيب وتستغفر"[1].

إذن، تكونت هذه الأم بصفتها ذاكرة سلبية استلابية لدى بناتها، وهي ذاكرة لا بدّ أنها تكشف عن كثير من صفاتها التي استلبت كرامة بناتها؛ لأنهن إناث تحديداً؛ كأنها من خلال قسوتها وجبروتها وظلمها لا يمكن أن تكون يوماً مسكينة، كما تقول ابنتها: "امرأة قدت من صخر...تدك بدبابتها ضلوع حزني وضعفي... آخر الأوصاف التي تنطبق على

---

(1) هند والعسكر، ص25.

أمي هو أنها مسكينة. فهي دائمة الصراخ والتسلط... تفضل إخوتي الذكور وتعاملهم بوداعة، في حين تقسو علينا نحن البنات الضعيفات، أمي تكرهنا لأننا بنات..."[1].

حتى الحكايات الدينية التي كانت تقصها هذه الأم على بناتها وهن صغيرات، كانت مرعبة مخيفة، تقصد منها أن تحذرهن من جحيم الآخرة، تقول هند:" كان الله يشبه في مخيلتي وجه أمي، فهو غاضب على الدوام علينا، ويتوعدنا بالحريق الذي كان على الغالب يشبه قرص أصابع أمي التي تولجها في باطن أفخاذنا الطرية. أتذكر العديد من القصص التي ظل رعبها يحفر أخاديده في قلبي، وتعبر خاطري وأنا كبيرة، فتبعث القشعريرة ذاتها التي شعرت بها وأنا صغيرة"[2].

وقد وصل الأمر بهند أن تتخيل نفسها يتيمة بلا أم، أو أن أمها زوجة أب ظالمة، تقول:" كنت أتخيل نفسي مثل سندريلا، يتيمة من دون أم، كنت أرى في زوجة أبي الظالمة صورة أمي التي تضربني وتكلفني بالأعمال الشاقة في المنزل. كنت أطمح دائماً إلى الخلاص من هذا المنزل الذي لا يحبني فيه أحد"[3]، لذلك يتولد عندها انزياح نحو عالم متخيل من خلال قراءتها للقصص، فتنجرف – كما تقول- إلى " عالم أكثر هدوءاً من بيتنا وأكثر سعادة، عالم مريح، لا تصرخ فيه الأمهات، ولا تضرب فيه البنات، عالم مسموح فيه اللعب مع الأولاد، ولا تعاقب فيه البنات ولا تهددهنّ أمهاتهن بالقتل.."[4].

لم يكن هناك مجال لتخيل أم رحيمة أو إيجابية في هذه الرواية؛ لذلك بقيت هذه الأم مالكة للعنف، سواء من خلال تحريضها للأب على الفتك بابنته لمجرد أنها بنت تلعب مع الأولاد -وهي طفلة- ولما لم ير أبي في لعبي مع الأولاد سوى لعب أطفال، لكن أمي شدت شعري حتى استقرّ بعضه في يدها. قالت لي بعد أن زرعت خمس بقع زرقاء في فخذي: إن رأيتك مرة أخرى مع الأولاد بأقتلك"[5].

(1) هند والعسكر، ص ص25-26.
(2) هند والعسكر، ص29.
(3) هند والعسكر، ص24.
(4) هند والعسكر، ص26.
(5) هند والعسكر، ص40.

وتشجع هذه الأم ابنها إبراهيم الأصغر على أن يضرب أخته الكبرى؛ لأنها تحب الذكور وتكره البنات، كان ذلك بعد عدم فلاحها في تجنيد ابنها الأكبر فهد على ضربهن وإيذائهن: " كانت تريده على صورة لم تتفق مع طبائعه، أرادته أن يشك على الدوام في أخواته البنات، أن يفتش في أغراضهن، أن يتبعهن في الطريق إلى المدرسة، أن يطردهن من الحارة حين يراهن يلعبن مع الصبية، أن يشدهنّ من شعورهن، ويعيدهنّ إلى البيت باكيات... لكنه لم يفعل"[1]، وفعل ذلك إبراهيم!!

ثم تجبر الأم هند على أن تتزوج ابن اختها؛ بعد انكشاف سرها لأمها مع رجل أحبته، فكانت هذه القصة طريقاً قد مهدت للأم أن تتجبر بهذه الابنة، فترغمها على أن تتزوج رجلاً لا تحبه:" كان يمكن التفاهم مع أبي في أمر زواجي، لولا تلك القصة التي كسرت ظهري وجعلتني عزلاء في حربي الشرسة مع والدتي، وأسلمتني إلى ابن أختها منصور؛ لأنها تعرف أنه الوريث الجدير بالسلطة المحكمة"[2]، ثم كانت النتيجة طلاقها منه بعد أن أنجبت طفلة.

في ضوء ما سبق، بدت هذه الأم جنرالاً – على حد تعبير هند[3]، وهي تمارس كلّ العنف على ابنتها، التي لم تجد غير الكتابة وسيلة للانتصار على هذه الأم، ثم بعد ذلك للانتصار على زوجها الذي كرهته؛ لأنه يرتبط بعلاقة قرابة مع أمها، إضافة إلى أخلاقه السيئة، التي شجعت أمها على رميها في أحضانه بدون رضاها.

(1) هند والعسكر، ص158.

(2) هند والعسكر، ص93.

(3) هند والعسكر، ص62.

2- ثلاث نساء ظالمات يستلبن أنثى في رواية "عيون قذرة"[1]: أحقاد النساء وتكويناتهن النفسية

تميزت رواية "عيون قذرة" لقماشة العليان بقدرتها الفائقة على رسم ثلاث حكايات سردية متكاملة لثلاث نساء، يمثلن ثلاث أمهات لبطلة الرواية "سارة"، بدءاً من معاناة طفلة عمرها ست سنوات إلى أن غدت طالبة جامعية، ثمّ زوجة. صحيح أنّ إحداهن أم حقيقية، وأن الأخريين زوجة أب وعمّة، لكنهن تعاملن مع سارة في مستوى واحد من الأمومة الظالمة، فاختزلن في صورة الأم اللئيمة الظالمة في حياة طفلة بريئة، وجدت نفسها بعد طلاق أمها الحقيقية، تعيش في ثلاثة بيوت شهراً كاملاً في كل بيت على التوالي؛ وكل أم من هؤلاء الأمهات الظالمات، اتصفت بصفات مجرمة، وهي تستلب هذه الطفلة الأنثى المسيرة في كل شيء، التي تتحول إلى حالة مرضية نفسية متشعبة، وبالذات في سياق مرض الصرع الذي ينتابها بين الفينة والأخرى، إلى درجة أن غدت تتصور نفسها حشرة معقدة ومجنونة، كما تقول: "أنا كحشرة.. كذبابة.. لي عدة بيوت لا أملك منها بيتاً، وعدد من النساء الأمهات لا أعرف فيهن أماً، ومجموعة من الرجال أعيش معهم لا أشم فيهم رائحة الأب الحقيقي.. أرى أطفالاً وشباناً وفتيات لا أستشعر طعم الأخوة مع أحد منهم"[2].

تتركب هذه الرواية في نسق من العلاقات الاجتماعية الأسرية النفسية، الذي يكشف عن معاناة حقيقية تعيشها الطفلة/ الأبناء عندما يكون الطلاق وسيلة إلى انهيارات نفسية أو عقد نفسية تتحول إلى حالة مرضية، كما هو حال سارة في انهياراتها النفسية والعضوية والاجتماعية، وكل ذلك ناتج عن طلاق أمها التي اختارت هذا الطلاق بنفسها؛ لتتخلص من أب ضعيف في بناء الأسرة وفي علاقاته العاطفية والجنسية، ما أفرز هروب هذه الأم (عواطف) إلى زوج آخر تحبُّه، الأمر الذي فتح الطريق للعمة(أخت الأب)؛ كي تصبح أماً بديلة، وكذلك لزوجة الأب (لطيفة)الأم الظالمة القاسية لأبناء زوجها، من هنا تصف سارة هؤلاء النساء المجرمات بقولها: " زوجة أبي وأمي وعمتي، هن سبب تعاستي وشقائي

---

(1) قماشة العليان:عيون قذرة، المؤسسة الرعبية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2005.

(2) عيون قذرة، ص120.

وتشردي، أمي بانسياقها وراء أهوائها ونزواتها وتفضيل مصلحتها الشخصية على حساب أولادها، وعمتي بحقدها على أمي الذي تعاظم وتضاعف وامتد ليشملني وأخي دون ذنب اقترفناه.. وزوجة أبي بغيرتها الجنونية مني على كل شيء وأي شيء.. تغار من حب أبي لي.. من جمالي، دراستي، شخصيتي المرحة..كل شيء حتى أحالت حياتي جحيماً لا يطاق ووصمتني بمرض نفسي لا يرحم.."[1].

كثيراً ما عبرت سارة عن كون بيتها قد غدا حقيبتها التي تحملها في بداية كل شهر لتتوجه بها من بيت إلى آخر: بيت زوجة أبيها، وبيت عمتها، وبيت أمها المتزوجة، وكأنها تعيش _ كما تقول: "بين سنديان عمتي ومطرقة زوجة أبي وعصا أمي.. ولا خيار.. ولا راحة ولا أمان"[2]، تتنقل بين ثلاثة بيوت لا يتحملها البيت الواحد أكثر من شهر، إن لم يكن أقل، وفي هذه البيوت ثلاث نساء رسمن بل دمرن حياتها في منظورها، تقول: "دمرن حياتي وهن يتسمن..أمي وزوجة أبي وعمتي"[3].

كيف عبرت "سارة" عن هؤلاء الأمهات؟ وكيف رسمت صورة سلبية لكل منهن؟

1- **الأم عواطف**: بدت صورة هذه الأم في عيون طفلة في السادسة من عمرها إلى أن غدت زوجة، في صورة أم قوية غاضبة ثائرة، كل شيء فيها يهتز، وهي تطلب الطلاق؛ لأنها تحب رجلاً آخر، ثمّ ترى أنها في قمم زينتها وفرحتها وعنفوانها وهي تزف إلى رجل آخر؛ حيث تبدو مجرمة ظالمة متجبرة، وهي تلقي بابنتها خارج بيتها الجديد، وتتنكر لها إذا جاءت إلى بيتها قبيل انتهاء موعدها لدى الآخرين. عاشت في هذا البيت الذي لم تعرف فيه إلا المرارة والحزن والألم، ومن ثم لا يصبح لهذه المرأة الأم من اسمها أي نصيب؛ لأن هذه الأم تعيش حياة اللهو واللعب والزينة، كأنها مراهقة لا أم: "تساءلت..متى تكبر والدتها؟..متى تنضج؟..متى تعرف أن الحياة ليست لهواً ولعباً وزينة وأن المسؤولية كبيرة وعظيمة وخطيرة..أين الأم

(1) عيون قذرة، ص25.

(2) عيون قذرة، ص263.

(3) عيون قذرة، ص250.

المتفهمة؟الناضجة، المفكرة باتزان، المحبة بحنان، القوية بإيمان.. أين هي لتدفن في أحضانها الدافئة كل الهموم الجاثمة على صدرها والتي تسد عليها منافذ الحياة وتغلق دونها أبواب الأمل"[1].

2- **زوجة الأب (لطيفة)**: حرباء، نظراتها حاقدة لئيمة "مريرة" ظالمة، تكاد نظرات حقدها أن تطلق حممها النارية من عينيها، ووجهها كالح، وحقدها أسود، وشخصيتها قوية نافذة قاهرة، ولا يوجد من سمات اسمها فيها أي لطف أو مودة أو تسامح، تصفها بقولها:"في داخلي إيمان كاليقين أن زوجة أبي تمقتني مقتاً شديداً وأنها تود لو تغيبني عن الوجود"[2].

3- **العمة**: تعاملها بقسوة، ولم تر منها غير التحقير والاستهزاء والسخرية، كأنها متسولة تطلب صدقتها، تتنمر عليها، وتضربها بالعصا، وتشتمها بشتائم مقذعة؛ كأن تصفها بـ"عديمة التربية"[3]، ودائماً يتطاير الرذاذ من فمها، ولا تصبح لينة إلا بعد أن تجبرها على أن تقبل أن تتزوج قريبها البخيل(عبد العزيز)؛ ليشبع جشع هذه العمة للمال، بل من أجله تقبل أن تعالج سارة على مضض: "أرقب تساقط الأقنعة عن وجهها الواحد تلو الآخر..قناع المحبة الزائف، وقناع الطيبة المفاجئ، وقناع الحنان الذي لا وجود له، وقناع الأم الرؤوم، إنها تفكر بالصفقة التجارية التي توشك أن تخسرها..تفكر بالبضاعة التي أدركت مؤخراً أنها معيبة، تفكر كيف تخرج من هذا الوضع بأقل الخسائر الممكنة"[4].

ثم تصف عمتها بهذه الصفات السيئة: "هذه المرأة غزلت بيديها خيوط كفني، ودثرت بالصمت فجيعتي، لم ترحم يتمي ووحدتي وقلة حيلتي...امرأة حاقدة.. اكتشفت في أحد الأعياد أني أرتدي ثوب ابنتها، فلم تكتفي بلومي وتقريعي، بل انتزعت مني الثوب نزعاً،

---

(1) عيون قذرة، ص ص205-206.

(2) عيون قذرة، ص246.

(3) عيون قذرة، ص160.

(4) عيون قذرة، ص258.

وامتهنت آدميتي وكرامتي وقبلها طفولتي التي لا أعرفها، وتركتني بثياب داخلية أكتوي بنار الحرمان وأبكي الجور والخذلان.. لم ترحم طفولتي، ولا تخلي أمي عني، ولا حرماني، بل أوغلت في قسوتها حد الطغيان، وزوجت أبي لامرأة لا تقل عنها قسوة وظلماً، وأعلنت حكم قراقوش.."[1].

في ضوء هؤلاء الأمهات المجرمات، بدت الحقيبة هي الأم الحقيقية لهذه الفتاة منذ أن وعت على حياتها المعذبة مع هؤلاء النساء:"الحقيبة هي أمي وملاذي وسكني..فكيف لابنة حقيبة أن تحلم وتأمل كما تفعل البنات الحقيقيات؟"[2]؛ ولهذا جعلت هؤلاء النسوة في مستوى الأحذية، عندما أحضرت لهنّ " ثلاثة أزواج من الأحذية"[3] دلالة رمزية للقيمة التي غدت لهن في نفسها، بصفتهن الإجرامية في تشكيل معاناتها وأمراضها، في رواية مفعمة بحراك هؤلاء النسوة في حياة بطلة الرواية سارة.

3- المعلمة/ الاختصاصية الاجتماعية العانس في رواية"الأوبة"[4]: الاستلاب باسم الدين

نجد دور الأم مهمشاً في رواية "الأوبة"، إلى درجة أن تتمنى البطلة (سارة) لو أنها توفيت بدلاً من أبيها؛لأنّ هذه الأم كائن مقيت، وجودها كعدمه، هي والهامش سواء. وهذا ما يجعل جدتها صايلة(أم أبيها)، تؤدي دوراً إيجابياً مهماً حنوناً معيناً لها في حياتها التي وصلت إلى حافة الجنون والموت.

تلعب المعلمة / الاختصاصية الاجتماعية (فلوة)، دوراً إجرامياً كارثياً في حياة سارة بطلة الرواية، عندما تستغل سلطتها في مدرسة البنات الثانوية، وباسم الدين؛ للسيطرة والهيمنة وابتزاز الطالبات، بما تجده في حقائبهن من بعض الصور والروايات العاطفية؛

---

(1) عيون قذرة، ص ص 265-267.

(2) عيون قذرة، ص286.

(3) عيون قذرة، ص206.

(4) وردة عبد الملك: الأوبة، دار لاساقي، بيروت، 2006.

فيتشكل عدم إخبارها لأهلهن وسيلة لردعهن، ودفعهن إلى أن يتركن حياتهن ومراهقتهن من أجل الدين والآخرة وعذاب القبر، ومن ثمّ تقنعهن بعدم الجدوى من التعليم، وبث الدسائس ضد الثقافة والمثقفين، وضد الحياة المدنية، ما يسخر الطالبات بفعل الترغيب والترهيب إلى أن يكنّ خاتماً بإصبعها أو تحت إبطها، وهذا ما جعل طالبة الثانوية المتفوقة (الأولى على صفها)، تغدو أشبه بعبدة مسيرةلهذه "الأبلا"، بسبب اكتشافها لروايتين من روايات عبير العاطفية في حقيبتها (هذا جرم تتراوح عقوبته بين الإنذار، وكتابة التعهد، إلى استدعاء ولي الأمر، وخصم درجات من السلوك، إلى الفصل من المدرسة أسبوعاً كاملاً"[1]، ومن ثمّ فإنها تدفع هذه الفتاة (سارة) المغرر بها دينياً إلى أن تعزف عن إكمال دراستها الجامعية، لتزوجها بفعل الضغوطات العاطفية الدينية لأخيها (عبدالله) المعتوه أو المضطرب نفسياً؛ ثم تكتشف هذه الفتاة المغرر بها- التي استلبت حياتها باسم الفتاة المؤدبة، والأولى دائماً على فصلها، وتوسم الخير فيها_ مأساتها الحقيقية عندما تغدو زوجة لهذا الرجل المريض نفسياً، الذي يضربه المشعوذون ضرباً مبرحاً لإخراج الشياطين من جسده، إضافة إلى كونه نزيلاً في المصحة النفسية.

تتحول شخصية سارة إلى شخصية انفصامية، شاذة، تصل إلى درجة الجنون، وتشرف على الموت، وبخاصة بعد أن تطلّق من المعتوه (عبد الله) لتتزوج المشعوذ الشاذ (علي)، وكل ذلك باسم الدين والتدين الذي جرّتها إليه فلوة أو الخشبة المسندة المتشحة بالسواد إلى قدميها كما تسميها، في سياق استغلال كثير من المشعوذين للدين في ممارساتهم الاجتماعية الشاذة، وعلى رأس هؤلاء كلهم تتشكل شخصية "فلوة" العانس التي تمكنت من خداع فتاة ساذجة، ما لبثت أن غدت تراها وحشاً، لا ينبغي أن يعاقب على جرائمه كما يعاقب المجرمون العاديون؛ لأنها امتلكت قوة (قوة الدين)، على نحو تصوره سارة بقولها:"لتخريب عقلي، ولخنق رفيف روحي، ولتجريم الدنيا في عيني"[2]؛ وبذلك تصبح المطالبة بعقاب فلوة لا تقل عن المطالبة بأقصى العقوبات في نار جهنم: "تستحق المرور بجهنم

(1) الأوبة، ص11.

(2) الأوبة، ص81.

بضعة ايام حتى تستوي مؤخرتها، ويتحجر برازها الأسود في أمعائها، فلا تعبث مع بنات الآخرة عبثها معي"[1]، ثم تتمنى أن تقيم في نار جهنم إلى الأبد:" فلوة من الفجرة! فلوة عليك بها أيها المنتقم الجبار! انظر في كتابها ثم لا تذقها برداً ولا شراباً إلا حميماً وغساقا"[2].

لقد اكتشفت سارة أنّ فلوة التي بدت متدينة رقيقة حنونة، تكثر النصح والوعظ والتعليم، والتذكير بالآخرة وعذاب القبر، ما هي إلا امرأة رسمت لسارة طريقاً نحو العبودية للبشر الشاذين، وسلب إنسانيتها وحسها وروحها؛ ومن ثمّ -كما تصف نفسها - أن " تشكل تلك المرأة بيديها القاسيتين مصيري، بلا وجل، وبلا تردد، وبلا رحمة، وبلا شعور بالذنب"[3]، لهذا كانت سارة بالنسبة إلى فلوة فريسة سهلة لن تجد أفضل منها؛ كي تزوجها باسم الدين لأخيها المعتوة، الذي يكبر سارة بخمسة عشر عاماً، باعتبار سارة: "مطوعة صغيرة جديدة، وقبيلية مثلها، وجميلة ومهذبة... ونعجة صغيرة"[4]، لتتحول فلوة بعد هذا الزواج إلى امرأة قاسية شريرة أو مارد عملاق أو ثعابين الكون في جسدها، بعد كل ما عملته في حياة هذه الفتاة المضطهدة، التي وصلت إلى درجة الجنون والموت.

عندما نتأمل في بنية رواية "الأوبة"، وما حصل لبطلة الرواية من استلاب وتدمير، خرجت منه بوساطة علاج نفسي دؤوب، نجد ذلك في مجمله ينطلق من تيمة مركزية أو بؤرة حيوية، تتمركز حول شخصية "فلوة" التي حولت فتاة تمتلك خصائص الحياة كلها، إلى مجرد سلعة أو شيء يعذب ويمتهن ويستلب في زيجتين جائرتين من رجلين شاذين مريضين. ولعلّ ما اقترفه زوجاها عبد الله ثم علي الجرمان في هذا السياق أيضاً، وبخاصة "الشيخ علي" هو أقل بدرجات مما فعلته " فلوة"، التي تعد مدخل الشر المطلق في المنظور السردي، تخاطب سارة عبدالله بقولها عن فلوة التي غدت تراها في كوابيسها:" أختك الخشبة المسندة متشحة بالسواد إلى قدميها، تبسمل وتحوقل، بينما تجرني على بطني في وادي الزناة، ثمّ تلقي بي في ركن قصي مظلم، حفرت النار من أمامي ومن خلفي"[5].

---

(1) الأوبة، ص37.

(2) الأوبة، ص59

(3) الأوبة، ص28.

(4) الأوبة، ص15.

(5) الأوبة، ص6.

4- أم صالح في رواية "البحريات"[1]: موروث الحماة وكنتها

تقدم أميمة الخميس في روايتها:"البحريات" شخصية الأم الكبرى/ العجوز المبجلة المتمتعة بالسلطة الذكورية المستمدة من سلطة الأب المهيمن على الأبناء وزوجاتهم وأحفاده وأبنائهم، وغالباً ما تكون سلطة هذه الأم متحكمة بالغرف الداخلية (غرف النساء أو الحريم أو النعاج) -بحسب تعبير الساردة- تحت مظلة هذه السلطة الذكورية المهيمنة؛ "لأنه في بيت (آل معبل) تندحرين سريعاً إن لم يكن هناك ذكر أو خيال ذكر تحاربين تحت لوائه..."[2]؛ لذلك تستبسل هذه الأم في الدفاع عن هذه الغرف" إلى الغاية التي تتجاوز غيرتها غيرة أي رجل مفتول الشوارب على قطيع النعاج الداخلي"[3]، الذي يتكون نسيجه الأنثوي من أعراق فارسية وشامية وحبشية ونجدية.

تُمنح الأم عدداً من السلطات بعد أن تكبر بالسن، وتفقد كثيراً من أنوثتها، ثمّ تجالس الرجال في قسم الرجال؛ بصفتها الأم الموقرة، القادرة على أن تبث روح الحكاية والمرح، في سياق سلطاتها المهيمنة على قسم الحريم، بعد أن تشكلت في شخصية جديدة تتجاوز الزوجة المضطهدة، والأم المبجلة، إلى الحماة المتسلطة. تصف الساردة حال هذه الأم بقولها: " في الداخل كان النسوة حيث الأم الكبرى (أم العيال)، وهي عادة ما تكون البرزخ الذي تخلى عن كثير من مظاهر أنوثته بغرض الفوز ببعض الامتيازات والسلطة الذكورية"[4]. وهي أيضًا في سياق المبالغة السردية:" الأم الروحية لكل شاردة وواردة، سيدة التفاصيل وتأوهاتها"[5].

تمارس هذه الأم / الحماة (أم صالح)كثيراً من السلطات القمعية تجاه زوجات أبنائها بأساليب الصراع التقليدي بين الكنة وحماتها، حيث تحاول كل منهما وبالذات الأم أن تكون هي المهيمنة على الابن / الزوج، في صراعات تقليدية كثيراً ما عانت منها البيوت ذات

---

(1) أميمة الخميس: البحريات، دار المدى، دمشق، ط 2، 2007.

(2) البحريات، ص133.

(3) البحريات، ص48.

(4) البحريات، ص59.

(5) البحريات، ص131.

الأسر الممتدة في سياق نسيجيها النسائي والذكوري، وهذا فعلاً ما تطرحه هذه الرواية من خلال علاقة هذه الأم بزوجات أبنائها أو عالم النساء الداخلي، الذي يعطيها شعورًا "بأنها تلج على قطيع نعاج، هنّ بحاجة إلى العسف والتهذيب والمتابعة.."[1]، وبالذات تجاه "بهيجة" الشامية البحرية الغريبة، التي تعد طرفاً أضعف من الأخريات بنات العائلة مثل "موضي" زوجة صالح الأولى، التي كانت تجلس على الطعام مادّةً رجليها، لتمنع زوجة صالح الثانية من الجلوس مع النساء، فتجلس بعد ذلك مع الأطفال الذين لم يترك لهم لحم بعد "قلطة" الرجال أولاً، ثم "قلطة" النساء ذوات النسيج الداخلي مع أطفالهن، ثم النساء الناتئات عن هذا النسيج (كبهيجة) والخادمات وبعض الأطفال ثالثاً[2].

تعد بهيجة في المستوى الاجتماعي الأسري "جارية فاقعة"، مثلها مثل أخريات جئن من الشام وبلاد فارس والحبشة، لذلك تبدأ سلطة أم صالح تجاهها تتكون من خلال هيمنة أمرها بالصلاة في أوقاتها، بل تعدها من الكافرات إن أخرت صلاتها: "قومي صلي جعلك الوصل، قومي صلي لا ربي يعاقبنا بسببك، الشر يعم والخير يخص، أنا أدري من وين يجيبون لنا هالكافرات... حسبي الله ونعم الوكيل عليك يا شامية بليس"[3]. هكذا يصبح لقب "بهيجة" الغريبة في الأسرة: (الفاقعة شامية إبليس)، من خلال وصف أم صالح لها، وهذه الأم لا تمارس سلطات مشابهة على النساء الأخريات، زوجات زوجها أبو صالح، أو بعض زوجات أبنائها من بني جلدتها، خوفاً من تأثيرهن على الرجال ضد هذه الأم المتسلطة، التي وجدت في "بهيجة" طريقها السهلة إلى ممارسة عنفها تجاه النساء في شخصية بهيجة: "كانت أحياناً تنفجر في نوبات غضب عارمة على (بهيجة)، حينما تنفر من مكانها لاستقبال (صالح) عندما يدخل مجلس النساء، تقرصها من فخذها، وتقول لها: اجلسي يالمهبولة..اركدي"[4].

---

(1) البحريات، ص47.

(2) البحريات، ص58.

(3) البحريات، ص37.

(4) البحريات، ص63.

ولم يتوقف اضطهاد بهيجة على أم صالح، التي اكتفت بوصف ابنها بالثور الذي لا ينقصه سوى القلادة ليرضخ لإلحاح النساء"[1] فحسب، وإنما أصبحت بهيجة الشامية الجدار المنخفض، الذي بإمكان الجميع أن يطرح التهمة ويلصقها بها، خاصة أنّ غطاء وجهها خفيف، وصلاتها متأخرة، وميوعتها واضحة في مطاردة صالح وترصده في المداخل والزوايا، "تقول موضي بحنق: كلش يجي منها شاميةأبليس كلش يجي منها"[2].

نتفهم طبيعة محاكمة هذه الأم الكبرى، في البنية السردية وفق معايير نسوية ناقدة لا ناقضة أو هادمة؛ لأنها قيم أسرية تقليدية مهيمنة في العالم العربي عموماً قبل ثلاثين أو أربعين سنة.

5- أم هاشم في رواية "جاهلية"[3]: الذكر هو السند

تتمتع رواية "جاهلية" لليلى الجهني بقدرة الكشف عن إيقاع التمييز بين الذكر والأنثى في التكوين الأسري؛ ليس من منظور الذكورة فحسب، وإنما من منظور الأنثى نفسها، التي ما إن تتزوج حتى يصبح هاجسها كله متعلقاً بإنتاج الولد الذكر؛ لأنّ المجتمع الذكوري نفسه هو الذي حقن هذه الأنثى بقيم الذكورة المثالية؛ لذلك تتحول علاقة هذه الأم بابنتها (لين) إلى علاقة مبتورة أو غير مفهومة، في سياق احتفال هذه الأم (أم هاشم) بولادة ابنها الذكر، في مقابل تهميشها لابنتها الأنثى، حتى في مستوى التسمية (لين).

كانت هذه الأم تبحث عن ولادة الذكر بوله شديد، يصل إلى درجة الشرك (اللجوء إلى الشعوذة) أحياناً: "ألن يعطيني الله ولداً؟ أريد عزوة، لا أريد أن أموت بين أيدٍ غريبة، أريد ولداً يرعاني في مرضي وعجزي. لين ليست لنا"[4]. وعندما جاءها الولد: شع وجهها بفرح غامر. أدنته منها وهي تقول لابنتها: "قبلي راس سندك"[5]؛ هذا السند الذي غير

(1) البحريات، ص88.

(2) البحريات، ص98.

(3) ليلى الجهني: جاهلية، دار الآداب، بيروت، ط2، 2008.

(4) جاهلية، ص89.

(5) جاهلية، ص90.

حياة الأم رأساً على عقب، فهي: "كانت "سلمى"، فصارت أم هاشم، ومن ثمّ انقطعت ألسنة لمزت غيبتها ونعتتها بـ "مسكينة"، صار لديها من تخلف بحياته وقربه وبعده وغيابه وحضوره، ولم تخلف مرة بموته.اكتسب وجودها شرعيته أخيراً"[1].

تتنبه لين منذ العاشرة من عمرها، يوم أن ولد أخوها هاشم، بأنها لم تعد تفهم طبيعة أمها، التي غدت أشبه بخادمة لهذا الولد الذكر، وبقيت تلازمه طوال حياته المتمادية في فشله علماً وعملاً وسوء أخلاق، وانتهاكاً للأعراض، بل تزايد حقده على أخته برعاية أمه... ولم تكن هذه الأم يوماً مع ابنتها التي تواصل نجاحها بامتياز في المدرسة، والجامعة، والعمل، والأخلاق، واحتجاجها على تصرفات أخيها: "كثيرًا ما احتجت على تلك التصرفات عند أمها، فأسكتتها بقولها: "اتركيه يسوي اللي يبغاه. فتدعه على مضض. الآن أيضاً سيفعل ما يريد، ولن يدعها، ولن تقول أمه: اتركها تسوّي اللي تبغاه. لا، لم تقلها مرة، ولن تقولها الآن.ستقول: سوّي اللي تبغاه، دافع عن شرفك"[2].

وعت لين التي غدت في الثلاثين من عمرها أنها لم تمثل شيئاً بالنسبة إلى هذه الأم الظالمة، التي ربطت مصيرها بمصير ابنها الذكر، وقد عبّرت عن هذه الحقيقة المرة في حياتها بقولها: "طفلة العاشرة التي وعت مبكراً أنها غير مُرْضِيَة، لكنها لم تفهم سبب ذلك.غضب العزلة التي سيجت روحها بها، والوحدة التي أنهكتها. غضب الإهمال والتجاهل، والاستخفاف بكل ما حققته في حياتها. لم تكن شيئاً لأمها طوال أكثر من عشرين عاماً مضت"[3].

وفي مقابل ذلك، بدت هذه الأم بالنسبة إلى ابنها هاشم في عيون ابنتها لين:" كانا يبدوان لها دائماً: توأمين سياميين ملتصقين ظهراً. كانت أمها دائماً وراءه، كي تحميه، كي تدفعه، كي تسيّره في طرقات الحياة المتشابكة، ولم تكن لتشعر بشيء في لحظات مثل تلك

(1) جاهلية، ص92.
(2) جاهلية، ص21.
(3) جاهلية، ص74.

سوى أنها كيان طارئ وأحياناً متطفل على وجودهما. كان وجودهما مكتملاً، ولم يكن ينقصه أن تكون جزءاً منه، أو حتى أن تطل عليه"[1].

وكذلك تصور هذه الحالة الاحتفائة لدى أمها بأخيها هاشم، وكأنّ حياتها بلا قيمة أو هدف بدونه: "ما إن أطل هاشم على دنيا أمها حتى صار لحياتها ثلاثة أعمدة: صحته، ومطالبه، ومزاجه، وما إن يهتز أحدها حتى ينقلب كونها فتغير السماء لونها، ولا يعود للطيور أسماء، ولا للناس وجوه، ولا للأمل معنى؛ ولا يعود الله في عليائه رحيماً كما ظنته من قبل. عندما يمرض طفلها- وسيظل دائماً طفلها- ترفع أحداقها إلى السماء وهي تعاتب الله بحرقة: ليه يا ربي؟ هو واحد وما لي غيره. ثم تبكي إن مرض أو عوفي، إن بكى أو ابتسم، إن عاد أو ذهب، إن تكلم أو سكت، تبكي لأن حياتها قبل أن يجيء كانت خالية؛ ولأن حياتها بعد أن جاء اكتظت بتفاصيله وأشيائه الصغيرة. وكانت تخاف أن يغادرها تاركاً لها حياة خلت منه مرتين: مرة قبل أن يجيء، ومرة بعد أن جاء"[2].

هكذا تبدو العلاقة بين الأم وابنتها علاقة استلابية من جهة الأم، التي تنظر إلى الابن الذكر بصفته سنداً لها أو هو حياتها كلها، في حين لا ترى ذلك في ابنتها التي تعدها للآخرين (الزوج وأسرته).

6- ضي في رواية "الآخرون"[3]: استلاب المثليات!!

لعلّ أبرز إشكالية تطرحها رواية "الآخرون" لصبا الحرز هي دونية العلاقات المثلية؛ أي ليس بوصفها قيمة حضارية أو ثقافية أو حرية جسدية في المستوى الذي تطرح فيه هذه العلاقة في الغرب، وإنما تكشف في تعابيرها المنتجة في المستوى اللغوي عن شعور عميق مسكون بالذنب والمرض والدونية والتقزز، وفي الوقت نفسه هناك لذة ما أو شهوانية

(1) جاهلية، ص88.

(2) جاهلية، ص91.

(3) صبا الحرز: الآخرون، دار الساقي، بيروت، 2006.

مكبوتة بسبب التدين الذي يحيلها في المستوى النفسي على أن تكون طاهرة وعاهرة معاً، في عالم المثليات الغريب: "كما لو أنه عالم من المسعورين"[1] بتعبير الراوية البطلة.

لا تجد البطلة لها طريقًا سوى هذا المنحدر الاستلابي، الذي تشعر فيه بأنها تمارس مرضها؛ لذلك ليس عبثاً أن تسمي الفتاة الأخرى الفاعل الجنسي المستلِب في هذه العلاقة المثلية باسم (ضي)، وأنها كمستلَبة لا بد أن تكون باسم (مَرَ)؛ أي في سياق علاقة تركيبية هي: (مرضي)، على هذا النحو من التصوير الذي تكشفه البطلة الراوية في بداية روايتها: "حين كانت ضي تجيد المرجحة، وشقلبة الأمور رأساً على عقب، وافتعال سلسلة طويلة من ردود الأفعال للفعل الوحيد الضامر الذي كنته... ولذا طال مكوثها إلى أن باتت مرضي. نعم، مرضت بكائن اسمه: ضي!... كنت من الهشاشة بحيث غدوت سالباً متضخماً، وكانت هي نواتي الأم. انسقت مراراً حتى دخلت في الظل..."[2].

في هذه العلاقة الشاذة بين الراوية (مرَ) المستلَبة والأخرى المستلِبة (ضي) تغدو صورة المرأة الأولى عاجزة مسيرة مهمشة في حالة استلاب كاملة، لا تستطيع أن تسيطر على جسدها كله: "لا يد لي عليّ، سطوتي على ما أملكه مني كانت معدومة القيمة. جسدي الذي يتلاشى تحتها ويستحيل ماءً ليس ملكي. كانت ضي ربته منذ تلك اللحظة وصرت أنا الكائن الذي نأى عنه جسده في عزلة مبهمة، عزلة تتيح لي أن أشاهد، لكن، كمتفرج خارجي، لا أنفعل، لا أشارك، لا أشعر بشيء، وأكتفي بالتحديق، من دون أي ملامح على وجهي، أحدق إلى ما يبدو أنه لا يعنيني إطلاقاً، لولا وجوده السافر في حيز انتباهي"[3].

حتى مع انزعاجها وقرفها من ضي وروائحتها وأنفاسها وعري جسدها وثقلها وغير ذلك، إلا أنها لا تستطيع أن ترى نفسها بأكثر "من القطرة الهلامية التي غشتني مطولاً"[4] كما تقول، ومن ثمّ تصبح ضحية من خلال اللطخات الزرقاء المتعددة على جسدها، وأنها

---

(1) الآخرون، ص139.

(2) الآخرون، ص6.

(3) الآخرون، ص80.

(4) الآخرون، ص9.

انسحقت تحت عجلة قطار بحمولة مليون طن[1]. وفي هذا السياق يتولد التلذذ من خلال الأذى لدى هذه الأنثى المستلبة خلال خمسة أشهر مدة هذه العلاقة، تقول: بطريقة ما باتت قدرتي على تحسس أذاها مضاعفة، ومردود متعتي من ذلك الأذى يتضاعف أيضاً[2].

في المقابل كانت هناك صورة لضي معجونة بالمتناقضات والجبروت والطغيان، إلى حد لا يمكن فهمها، تصفها الراوية البطلة بقولها:"منذ البداية آمنت بأنها فوق قدرتي على الفهم، ومستغلقة أكثر من طاقة استيعابي، لذا كففت عن شغل عقلي بفك أحجيتها"[3]، لهذا غدت ضي تمارس سادية الاستلاب، إلى حد أن تتملك الأخرى:"أنت ملك لي وحدي"[4]، وتعرفين أني سأقتلك إن خنتني؟" وتشرب من دمها أيضاً"[5]، وفي الوقت نفسه لا يمنع أن تكون ضي ذات علاقات متعددة، ربما تصل إلى عدد أصابع يديها، الأمر الذي حولها إلى مسخ، تؤذي نفسها والأخريات، بدون أن تشعر بساديتها المرضية، ما يجعلها تعبر عن هذه السادية بصورة غير قابلة للشرح والتفسير، تقول للراوية البطلة في لحظة الشعور بالذنب: "أخاف عليك مني ! أنت غضّة، هشة ورهيفة إلى درجة أخاف معها أن أضع يدي عليك فأكسرك..لا أريد أذيتك، لكن هذا ما يحدث، إذا اقتربت منك فسأشوهك وأجعلك مثلي. أنا مسخ، ألا ترين؟ صعب أن أشرح! صعب أن تفهمي!"[6]. ثم تصل الحال بها إلى أن تضع خاتم خِطْبة في إصبع الراوية البطلة، أمام أخريات في حفل مثليات، وكان قصدها من ذلك أن تشير إلى تملكها لها: "على مرأى من صاحباتها الأخريات: هذه البنت ملكي أنا، ألا ترين قرينة ملكيتي محيطة بإصبعها"[7]، وفيما بعد تطلب منها أن توافق على أن تتزوجا بعقد زواج[8].

---

(1) الآخرون، ص51.

(2) الآخرون، ص127.

(3) الآخرون، ص45.

(4) الآخرون، ص64.

(5) الآخرون، ص94.

(6) الآخرون، ص ص84-85.

(7) الآخرون، ص126.

(8) الآخرون، ص271.

لم تكن "ضي" على هذه الصورة الوحشية أو المسعورة في البداية، بل هي ضحية لأخرى اسمها بلقيس، حولت هذه البنت الطفلة الساذجة إلى متوحشة ومسخ: "كنت بنتاً وصرت مهرة بريةً؟ كنت بنتاً وصرت قطة متوحشة؟ كنت بنتاً وصرت مسخاً"[1]، ومع هذه الصفة المسخية يصبح الأذى مرادفاً للذة، كما تعبر عن شخصيتها في علاقاتها السادية، على نحو: "فقد جسدي نصيبه من الرضا، يجن إذا لم يؤذ، وتتهالك طمأنينته إذا لم يتوجع. الوجع بات حرفته ومساره ناحية اللذة... أدمنت جسد بلقيس، أدمنت بالأحرى ما تفعله بي، البطش والعبودية، كنت تحتها جارية، وكانت إلهة تميت وتحيي، وتعلمت كيف أتبادل معها الأدوار"[2].

لذلك كانت ضي تسعى إلى استعباد الراوية البطلة، وتحرص على أن تتبادل أيضاً معها الأدوار، فهي بقدر سعيها إلى إيذاء شريكتها، تطلب من هذه الشريكة أيضاً أن تمارس الأذى نفسه بتبادل الأدوار، من خلال الضرب والشتائم والممارسات الجسدية العنيفة، إلى درجة أن تتدفق الدماء من جسديهما. ويكل تأكيد هذا الدور نفسه ينتظر الراوية البطلة، إذا استمرت في هذا الطريق، لكنها في نهاية الرواية تتحول إلى العلاقة الجسدية مع عمر باعتبار هذه العلاقة حقيقية في منظورها!!

7- التركيب

في ضوء ما سبق، يتشكل لدينا عديد من النماذج الأنثوية في ممارساتها الاستلابية داخل منظومة التكوين الاجتماعي النسائي، وهذا يعني أنّ الصراع التقليدي في مستواه الذكوري / الأنثوي، ليس هو وحده الصراع الأساس في منظور النقد النسوي؛ لأنّ الصراع الآخر المهم أيضاً هو الصراع الداخلي بين الإناث أو النساء، مع كون هذا الصراع ذاته مجيراً للمستوى السابق (الذكوري/ الأنثوي)، باعتبار المرأة المهيمِنة أو المستلبة تنتمي إلى الدور الذكوري باختيارها أو بصلاحيات تخول لها...وهذه الفكرة بحد ذاتها هي التي تسهم في إثراء

---

(1) الآخرون، ص145.

(2) الآخرون، صص 145-146.

الكتابة السردية النسوية، وهي تصور المرأة الضحية أو كبش الفداء في بنية المجتمع العربي الذكوري، الذي ينوع أساليبه في اضطهاد النساء، حتى إنه يدفع النساء إلى أن يضطهدن بعضهنّ بعضاً.

ليس من أهداف الكتابة النسوية أو الرائدات النسويات أن يطغى الصراع بين النساء في الكتابة النسوية أو في المجتمع، لكن المهم هنا هو الإشارة إلى أنّ الاضطهاد للنساء ليس ذكورياً فحسب، وإنما هو أنثوي أيضاً، لهذا تستشري الإشارات في النقد النسوي إلى أن اضطهاد المرأة لنفسها أو للأخريات هو الأخطر من غيره؛ لأنه ناجع في إفشال حراك المرأة نحو نيل حقوقها وحريتها وإنسانيتها في مجتمع ذكوري يسعى في كلّ حين إلى استلابها أو تهميشها في منظورهن !!

***

جاء حراك شخصية الأم في رواية "هند والعسكر" لبدرية البشر حراكاً نمطياً في جانب، وذاتياً في جانب آخر؛ فهي في المستوى الذاتي تتكون كشخصية عصابية تعاني من عقد الاضطهاد والشك، فتمارس الشتم والضرب والحصار لبناتها... ولكنها في الوقت نفسه فهي نموذج أو نسق أو نمط تخييلي، يقدم صورة اجتماعية واقعية عن الأم في تكوينها الذكوري القمعي المؤلم في حياة بناتها لا أبنائها الذكور، بل إنها تحرض الذكور على الإناث لشتمهن وضربهن واضطهادهن، وهذا ما برر إحالتها على نموذج العسكر المستقر في البنية الذكورية عموماً، بصفة هذا النموذج ذكورياً قمعياً مجرداً من إنسانيته، ما دامت وظيفة العسكر في التفسير السلبي لا الإيجابي تختزل في السجن والحرب، وهي الوظيفة التي تجلت فيها شخصية الأم في هذه الرواية، حيث تبدو الابنة هند وحيدة في مواجهة العسكر الذي تقوده أمها، التي تحكمت بكل شيء يخص هذه الابنة بما في ذلك طفولتها وزواجها ونفسيتها، وما تفكر به، لكنها لم تستطع أن تفرض سيطرتها على إبداع/ كتابة ابنتها، هذه الكتابة التي غدت وسيلة الابنة الوحيدة في التعبير عن مشاعرها تجاه هذا العسكر / الأم المتكالب عليها، فأفشل حياتها، واستلب حريتها... وبذلك لم تعد هذه الأم مسكينة، حتى وهي تعتزل الحياة استسلاماً للموت في منظور ابنتها!!

عندما نتأمل تكوين شخصية الأم في مواجهة شخصية ابنتها (هند) نجد أنّ الأم تحظى بدرجة البطولة أو الشخصية الرئيسة في الرواية، ليس في سياق ما تحظى به من حراك أو وصف في البنية السردية، وإنما من خلال دورها وتأثيرها وتحكمها في مسيرة شخصية هند، التي تترك جانب الصلات الدينية والأخلاقية بأمها على الرفّ، لتعبر عن العلاقة الاجتماعية- الثقافية الزائفة بين الفتاة وأمها، منذ أن تشكل وعي الابنة تجاه قمع أمها، إلى اللحظة الإنسانية التي يمكن أن تُعدّ فيها هذه الأم ضعيفة مسكينية مقبلة على الموت، في هذه اللحظة لا تتعاطف فيها هند مع أمها؛ التي بقيت صورتها متجسدة في صورة "جنرال" عسكري، ليحل الأب في صورة أخرى نقيضة إيجابية بالنسبة إلى ابنته(هند).

ما أردت الوصول إليه أو تأكيده من خلال حراك شخصية الأم وتأثيرها على بناتها يتجاوز الدور الذكوري، الذي يُغيَّب أو يُهمَّش نسبياً، ليغدو دور المرأة ضد المرأة في سياق العلاقة بين الأم وابنتها، هو الإشكالية النسوية ذات الدلالات العميقة في النظر إلى أن قمع النساء للنساء، ربما يكون أسوأ من قمع الرجال للنساء كنمطين أو نموذجين متعارضين تقليدياً تحت مظلة مجتمع ذكوري ذي صفة استلابية للإناث أو النساء تحديداً. وهنا كانت الأم هي المحرك الأول للكتابة النسوية في رواية "هند والعسكر"، للتعبير عن تحول المرأة إلى سلطة أشرس من السلطة الذكورية في قمع ذاتها المتجسدة في ابنتها.

***

في رواية " عيون قذرة" لقماشة العليان، هناك تركيز على شخصية الابنة بصفتها ضحية بامتياز ليس للأم فحسب، وإنما لأمين آخرين بديلتين، هما العمة (أخت الأب)، وزوجة الأب التي حلت مكان الأم الحقيقية في الأسرة، كما نرى ذلك في معاناة شخصية "سارة" من قمع ثلاث أمهات ظالمات ممتلئات بالكره والحقد تجاه هذه الطفلة- الفتاة التي عاشت حياتها في ظل استلاب كامل، بدءاً من أمها التي أصرت على أن تطلق من زوجها لتتزوج آخر تحبه؛ مضحية بابنتها وابنها من أجل إشباع شهوتها، ضاربة بعرض الحائط أي مشاعر للأمومة، وهذا أدى إلى أن تكون العمة المتزوجة بديلة عن الأم في الاضطهاد، بصفة هذه العمة تمتلئ حقداً على زوجة أخيها المطلقة، ما جعل هذا الحقد ينتقل إلى ابنتها، ثم تأتي

ثالثة الأثافي في زوجة الأب المسكونة بالغيرة والحقد على هذه البنت في سياق أب ضعيف ومهمش أمام هؤلاء النساء الثلاث.

استطاعت الساردة أن تتغلغل إلى بنية النسيج الاجتماعي في الأسرة، عندما يحدث الطلاق، الذي لا يؤثر كثيراً في الزوجين؛ لأنّ كلاً منهما له حياته الخاصة، لكنّ أثره عميق في الأبناء، وبالذات في البنات، حيث نجد مساراً مأساوياً نفسياً/ جسدياً يطغى على شخصية سارة منذ أن كانت طفلة في السادسة من عمرها، إلى أن تزوجت، مروراً بمرض الصرع الذي لازمها، ثم حملها غير الشرعي، وكأنها ضحية مستلبة في حياتها كلها، من ثلاث نساء لا يملكن أية رحمة في قلوبهن المتحجرة. وعندما نجد بصيص رحمة في إحداهن. فإنه يكون لأسباب عديدة، منها أن تستغل هذه الفتاة لمصلحة من مصالحهن.

لقد حشدت الساردة في رواياتها علاقات عديدة، كشفت من خلالها عن مخزون اجتماعي سلبي، تشكلت فيه هؤلاء الأمهات الثلاث اللائي اضطهدن سارة اضطهاداً مشبعاً بأحقادهن، على الرغم من كونها تتصف بصفات الفتاة المهذبة المتفوقة الجميلة المكسورة، وهنا لا بدّ أن نتعجب من هذه التجربة السردية التي تمتلك كل هذه التفاصيل التخييلية "المذهلة" في تكون نساء شريرات، بل تتصور نفسك أمام نساء واقعيات مرسومات بإتقان في أشكالهن وممارساتهن؛ لتنسى نفسك في القراءة؛ فتهتم بهن أكثر من اهتمامك بالمعذبة سارة على أيديهن.

في هذا السرد التخييلي يغدو استلاب المرأة للمرأة فعلاً إجرامياً، ولا بدّ أن تتملكك كمتلق حالة إعجاب شديدة بهذه الفتاة المتخيّلة، وقد تمكنت أخيراً من أن تنجو من حبال الجنون أو الموت على أيدي هؤلاء النساء المجرمات، اللائي نتفنها نتفاً، ونقعن مصيرها خلال ما يزيد على خمسة عشر عاماً في الوهم والمرض والاستلاب.

تبدو جمالية هذه الكتابة السردية في هذه الرواية ناشئة من ثنائية متضادة في أسرة ممتدة تعاني من خلال هيمنة النموذج النسائي الشرير: الأم المتصابية بإراتها، والعمة الجشعة متحجرة القلب، وزوجة الأب الحاقدة اللئيمة في طرف... و في الطرف الآخر نجد إنسانية الفتاة الضعيفة المسكينة، التي غدت ترى حقيبتها على أنها أمها الحقيقية، وهي تتنقل بها في

بداية كل شهر من بيت إلى آخر؛ لتعيش أنواع العذاب كلها في ثلاثة بيوت، من خلال ثلاث نساء، لم تجد أفضل من ثلاثة أزواج من الأحذية، لتهديها إليهن.

***

كذلك نجد في رواية "الأوبة" لوردة عبد الملك البطلة الراوية "سارة" تتمنى لو أن أمها ماتت بدلاً من أبيها، لأنّ قيمة وجود هذه الأم في حياة ابنتها تساوي صفرًا، إن لم تكن دون ذلك، علماً بأنّ اضطهاد هذه الفتاة واستلابها قد أوصلها إلى حافة الجنون والموت، على أيدي زوجين مجرمين رغم تدينهما المزور؛فأولهما مريض نفسياً، والآخر شاذ يمارس الشعوذة باسم الدين...ومع ذلك لا تُحَمِّلُ هذه الفتاة هذين الرجلين المجرمين أي عبء في استلابها وتعذيبها والتنكيل بها؛ لأنها تعيد مأساتها الحقيقية إلى المعلمة أو المختصة الاجتماعية (فلوة) في مدرستها الثانوية، التي استطاعت باسم الدين أن تجهض حياة هذه الفتاة، وتحولها من فتاة متميزة أخلاقاً ونسباً وعلماً وجمالاً إلى مجرد امرأة مهووسة أو مجنونة، تُستَلب يومياً جسداً وروحاً ووجوداً.

غدت سارة فتاة الثانوية مستلبة في كل شيء، بعد أن وضعت مصيرها كله في يد معلمتها التي وثقت بها، فأعطتها حريتها، تتصرف بها كما تشاء، إلى درجة الخديعة والمكر، حيث أوصلتها هذه المعلمةإلى فراش أخيها المعتوه أو المريض نفسياً؛ لتكتشف بعد هذا الزواج أنها وقعت في شباك التفٍّ حول عنقها باسم الدين، ومن ثمّ أقنعتها فلوة بأنّ الفتاة ليس لها إلا زوجها، ولن ينفعها العلم، بل تجرها قراءة الروايات إلى الجحيم، في هذا السياق الاستلابي تغدو حياة هذه الفتاة حياة جحيمية ندماً وحسرة، وهي تشاهد زوجها الأول يضرب بقسوة لتخرج منه الشياطين، على يد قارئ مشعوذ شاذ، يتمكن في النهاية من أن يكون زوجها الثاني الذي ينقعها في الضرب والعنف الجسدي...وهذا كله كان بسبب أنها اعتقدت أن فلوة قد أنقذتها من جحيم المراهقات اللائي لم تتجاوز مراهقتهن الاستماع لأغنية، أو الإعجاب بصورة ممثل، أو قراءة رواية من روايات عبير.

ثم تتمكن هذه البطلة الراوية (سارة) من الخروج من مأساتها في حضيض هذين الرجلين بمساعدة طبيبة نفسية وفق الطب النفسي الحديث، لكنها لم تستطع أن تخرج من

كومة حقدها على (فلوة)، التي استغلت الدين للإيقاع بها، وتحويلها إلى امرأة مستلبة كادت أن تفقد حياتها في عدة حالات، بسبب ما وقعت فيه من مرض وهلوسة وشذوذ وتشييء.

وبذلك، اتكأت رواية 'الأوبة' على قيم التابو أو المسكوت عنه، عندما تكون المرأة وسيلة إلى إيقاع الأخرى في هاوية ذكورية غير أخلاقية، بفعل الزواج الذي لم يتم بدون هذا الخداع؛ لأن شخصية الأخ (عبد الله) بالنسبة إلى (فلوة)، هو مريض مرضاً نفسياً متقدماً، وكثيراً ما كان يحجز في المصحة؛ لذلك يأتي الاستلاب في كون فلوة قدمت أنثى كاملة في أخلاقها، وصفاتها، ووعيها كبش فداء أو أضحية لرجل، يفقد كل صفاته العقلية والإنسانية والأخلاقية والدينية...بدون وعي منه، ومن ثمّ كانت مطمعاً لزوج آخر (الشيخ علي) فيه كل الصفات السلبية بوعي وإصرار منه... والمهم هنا أن فلوة ما كان بإمكانها أن تحقق نجاحاً في هذا الاستلاب، بدون أن تتخذ ستار الدين ذريعة أو وسيلة توصلها إلى أهدافها الاستلابية الشريرة بامتياز؛ ليظهر وجهها مفضوحاً، عندما تكتشف سارة أنها غدت زوجة لمعتوه، وأنّ عليها أن تصونه وتصبر عليه؛ حتى لا يكون مصيرها إلى الجحيم في الآخرة!!

إذن، نحن أمام معضلة في الاستلاب خارج إطار الأسرة بالنسبة إلى الأنثى، وهو إطار المدرسة، وأيضاً خارج القيم الاجتماعية الذكورية؛ أي عندما يستغل الدين؛ ليكون وسيلة للاضطهاد والاستلاب، في علاقات وأنساق لا تمثل الروح الدينية الحقيقية، وإنما هي قشور مضلّلة، وأصحابها من فئات المعتوهين والمشعوذين والماكرين، الذين ينبغي فضحهم وكشف طوياتهم الشيطانية في المنظور السردي!!

***

من خلال موروث الحماة (أم الزوج) وكنتها(زوجة الابن) تتشكل شخصيتا أم صالح وبهيجة في رواية 'البحريات' لأميمة الخميس، ففي أسرة ممتدة تغدو الأم الكبرى امرأة مهيمنة على القسم النسائي في الأسرة، وهي تستمد سلطاتها من سلطة الذكور أو سلطة الأب، ومن ثمّ لا يعيب هذه المرأة التي خلعت ثوب أنوثتها أن تجلس في مجلس الرجال، وفي الوقت نفسه أن تكون الحارس الأمين للنساء في قسمهنّ المحجوب عن قسم الرجال، وأن تحكي القصص وتطلق النكات، وكأنها مسؤولة عن قطيع نعاج في المنظور السردي، ومن ثمّ من حقها أن تمارس رقابتها في كل حين، بل من حقها أن تمارس الشتم والضرب بحسب

نوعية الإناث؛ حيث يبدو الفرق واضحاً بين وضعية الجارية ووضعية ابنة الأسرة (أسرة آل معبل).

ولأن الرواية تتحدث عن البحريات في الصحراء أو عن الشاميات في الرياض القديمة؛ فإنها تنتقد هيمنة أم صالح على قسم النساء أو قسم الحريم، وتبدو الساردة في هذا السياق أكثر رأفة من الساردات الأخريات في تصوير الاستلاب أو الاضطهاد الواقع على النساء من هذه الأم المبجلة؛ لأنّ هناك مساحة لاختلاف امرأة عن أخرى في تلقيها للأوامر أو القمع أو الاضطهاد.

تتعرض بهيجة زوجة صالح لكثير من ثورات الغضب التي تجتاح أم صالح، وبخاصة في محاولات بهيجة أن تنال بعض حقوقها في الانفراد بزوجها أو تلبية بعض حاجاتها، وفي تأخيرها لصلاتها أيضاً؛ لهذا لا تتوانى أم صالح أن تعدها شامية فاقعة (يعني صفراء)، لا تلتزم بالحياء والامتناع عن ملاحقة زوجها داخل هذه الأسرة، وتصفها كذلك بأنها شامية إبليس الكافرة عندما تؤخر صلاتها، محذرة من العذاب الذي سيقع على رأس الأسرة بسبب تصرفات بهيجة التي لم تعد تطيقها أم صالح؛ لذلك تتعمد أن تؤذيها، وتتحكم بها، وتسهم في محاباة ابنة الأسرة موضي زوجة صالح الأولى، التي تجد اهمالاً عاطفياً من زوجها.

إنّ صورة أم صالح سلبية، وبخاصة عندما تميز بين النساء بحسب أهمية الذكر، فلا تستطيع -على سبيل المثال - أن تتعرض لنساء زوجها الأخريات، خوفاً من أن يفسدن عليها حظوتها كأم كبرى تتسلح ببعض صلاحيات الرجال في الأسرة، وهي تبدع في اضطهاد بهيجة في مستوى التصرفات والطعام؛ وكأنها في مستوى الخدم؛ لأنها غريبة تحديداً؛ وكأنها لا تملك أكثر من كونها جارية جميلة، حظيت بقبول زوجها لها؛ الذي أصبح ثوراً في منظور أمه، وهو ينقاد للنساء!!

وفي المحصلة، تغدو هذه الأم مدرسة لتعليم اضطهاد النساء بعضهن لبعض، وفق طبيعة علاقاتهن بالذكور ومرجعياتهن أيضاً، وهذا ما يجعل موضي تمد رجليها عند جلوسها لتناول الطعام، لتمنع بهيجة من الجلوس، وعندما تحاول الأخيرة ردعها، نجد موضي لا تتوانى في وصفها بصفة شامية إبليس؛لأنها تلقنت ذلك من خالتها أم صالح، حتى بهيجة

تعلمت أن تكون سلطة قمعية في بعض الأحيان تجاه بعض الأخريات الأقل منها وعياً أو تجربة بالشؤون الأسرية.

وكان اللافت في هذه العائلة أو الأسرة الممتدة في بنية الروايةهو أن ترسم الساردة بعض الصور للشخصيتين المتناقضتين (الحماة وكنتها)، وما تسهم فيه القيم الذكورية المهيمنة في إعطاء صلاحيات للحماة أو للأم الكبرى، كي تكون سلاحاً قامعاً ورادعاً ومتحكماً في الحريم أو قطيع النعاج بحسب تعبيرات الساردة.

***

تنطلق ليلى الجهني في روايتها "جاهلية" من جاهلية التحيز ضد الأنثى من خلال إشكالية الذكر السند والأنثى التي ليست لنا، كما تردد ذلك أم هاشم. وهذا الاسم (هاشم) الذكوري التاريخي أو السند المتوارث، في مقابل البنت(لين) الذي يفضي اسمها أيضاً إلى كينونة هامشية تداولية مستلبة، بدءاً من كونها في العاشرة من عمرها، وأنّ سندها طفل رأى النور منذ يومين... هكذا تغدو الأم قيمة اضطهاد نفسي بالدرجة الأولى في حياة ابنتها، من خلال تقديسها المطلق للذكر، في مقابل تهميشها المطلق لابنتها!!

وقد تعمق هذا الاضطهاد أو الاستلاب بعد أن يكبر هاشم؛ حيث تمنح هذه الأم القوية المهيمنة على الأسرة السلطات المطلقة لهاشم في التحكم بأخته التي تكبره بعشرة أعوام، بما في ذلك أن يقتلها غسلاً للعار المتخيل في ذهنه عنها، والمتولد لديه بسبب انتهاكه لأعراض الأخريات...

من هو هاشم ؟! إنه نموذج للشاب الفاشل في كل شيء.. في أخلاقه، ودراسته، وعمله، وتربيته؟! ومن هي لين؟ إنها المتفوقة في كل شيء: في أخلاقها، وتربيتها، ودراستها، وعملها، وحبها؟! ومع هذه المفارقة العجيبة بين الذكر والأنثى، إلا أن هاشمًا يبقى وصياً على أخته، بل يسعى إلى تدميرها حسداً وحقداً وموروثاً وشكوكاً، وكل ذلك برعاية أمه له، وكأنه متحكم بحياتها كلها؛ لأن الأم ذاقت الأمرين، وهي تسعى إلى إنجابه خلال عشر سنوات كاملة، وليس بإمكانها أن تعيش بدونه يوماً واحداً، ما دامت تعد ابنتها لين ليست لنا؛ بمعنى أنها للآخر الذي سيتزوجها!!

وَلَّدتْ ثقافة الجاهلية (أي ثقافة الذكر السند والأنثى التي ليست لها) إحساساً متضخماً بالاستلاب لدى لين؛ ليس من منطلق أن هذه الثقافة مكون ذكوري فحسب؛ وإنما بصفتها ثقافة أنثى يفترض بها أن تكون حضناً دافئاً لأنثى أخرى، هي ابنتها، التي لن تجد لها سنداً أكثر من أمها؛ لكن هذه الأم احتضنت الذكر الفاشل؛ لتغدو معه "توأماً سياميًا ملتصقاً، حيث تتأكد غربة لين عن أمها، التي لم تعد أماً؛ وكأنّ لين لم تولد من أحشائها.

إنّ هذه الفكرة المتشكلة من علاقة لين بأمها تفضي إلى مركزية الخطاب النسوي ضد كل ما هو ذكوري، ينبع من موروث الجاهلية. ولعلّ خطورة هذه الموروث ليس في كونه ثقافة ذكورية خالصة، أو ثقافة مجتمعية مهيمنة فحسب، وإنما تكمن خطورته الحقيقية في كونه ثقافة نسائية مضادة، ما يجعل النساء ضد النساء... والنساء السلبيات ضد النساء الإيجابيات، والنساء المنسلخات عن واقعهن ومعاناتهن ضد النساء المكافحات للخروج من استلابهن واضطهادهن في نسق الجاهلية الذكورية كالتفريق في الأنساب والألوان والمذاهب... إلى التفريق بين الذكر والأنثى !!

***

لعلّ من أصعب المقاربات أن يتناول الباحث رواية " الآخرون" لصبا الحرز، في سياق استلابي مربك، هو جوهر الرواية، بصفته خطاباً تابوياً مشبعاً بالشذوذ وعقد الذنب. لأن العلاقات المثلية في هذه الرواية تبدو قائمة على أسس استلابية، مرضية، تنزاح نحو الشذوذ والتناقض، واختزال الذوات في المنكر، الذي لا يمكن قبوله اجتماعياً، سواء أكان ذكوريا أم أنثوياً؛ ليغدو هذا العالم عالمًا للمسعورين من خلال توصيف اللغة السردية في الرواية.

هناك عوامل عديدة اجتماعية ودينية وثقافية وغيرها، يمكن استنتاجها من هذه الرواية أو غيرها في هذا السياق... لكن ينبغي أن نتنبّه إلى أنّ هذه العلاقة تنتج على أنها علاقة مرضية، يتداخل فيها السادي بالمازوخي، ليكشفا معاً عن مركب مزجي هو (مر - ضي) كما تعبر عن ذلك الراوية البطلة، باعتبار (مر) من المرأة، و(ضي) هي المرأة الأخرى التي تمارس فعل الذكورة في هذه العلاقة، ما يؤهل (ضي) أن تكون مستلبة للراوية البطلة، كما كانت بلقيس تستلب (ضي)، وبكل تأكيد بدأت تتحول (مر) أو الراوية البطلة إلى أن

تمارس فعل الاستلاب للأخرى، وكان بإمكانها أن تغدو مثلهن؛ لكنها حولت علاقتها إلى عمر في علاقة طبيعية رمزية... لكنها غير شرعية أيضاً.

ما قصدته من جعل هذه الرواية إحدى مدونات أو مرجعيات هذا البحث، يكمن في أن أشير إلى أنّ ما يحدث من استلاب واضطهاد وهيمنة، في بنية المجتمع النسوي، الذي هو مجتمع ليس نقيًا أو مثالياً في بنياته الداخلية، في مستويات عديدة للتابوهات، منها هذا المستوى الذي يصل بين نسائه إلى التهديد بالقتل في حال الخيانة، أو الشروع في مراسيم الزواج القهري بينهنّ، أو الممارسات التعددية...وكل ذلك يحدث من خلال العلاقات الاستلابية فيما بينهن، ليفضي الأمر إلى أن الاستلاب ليس أداة ذكورية فحسب، وإنما هو أداة أنثوية في مستوى تبني الدور الذكوري في هذه العلاقات المرضية.

***

8- الخلاصة:

1- هيمن الاستلاب النفسي/الفكري على الشخصيات المستلَبة في مقابل محدودية الاستلاب الجسدي، وإن كان هناك -في المحصلة - صعوبة في الفصل بين النفسي والفكري والروحي والجسدي في توصيف أي استلاب يقع على النساء.

2- تنوعت شخصيات النساء المستلِبات: الأم، زوجة الأب، العمة، الحماة، المعلمة، المثلية. وكذلك تنوعت بنسبة النصف شخصيات النساء المستلَبات: الابنة، والكنَّة، والمثلية.

3- تعد ظاهرة الاستلاب بين النساء في الكتابة النسوية إشكالية رئيسة، وأنَّ هذه الظاهرة التخييلية تعود في أساسها إلى كونها ظاهرة اجتماعية متفشية في المجتمعات العربية التقليدية.

4- عندما يكون هناك صراع أو تناقض بين الأم وابنتها بصفة الأم هي الشخصية المستلِبة، فإن علاقة الابنة بأبيها تكون جيدة أو في أحسن أحوالها أو أن الأب يكون حياديًا.

5- لقد بدت الشخصيات النسائية في سياق هذه الظاهرة الاستلابية حية وفاعلة وأساسية، ولعل السبب في ذلك يعود إلى خبرة الساردات النسويات بطبيعة التكوين

الاجتماعي النسائي في مجتمعهن، وهذه إحدى خصوصيات الكتابة النسوية؛ أي أن تعرف المرأة تفاصيل ذاتها التي لا يعرفها الرجل في كتابته عن المرأة.

6- لا شك في أنّ المرجعية الذكورية للنساء المستلِبات حاضرة حضورًا لافتًا؛ إذ إن الاستلاب يكون -في العادة- لمصلحة الذكورة أو بتوجيه منهم أو بتبني أدوارهم لقمع النساء الأخريات.

7- لقد أسهمت ظاهرة الاستلاب بصفتها ظاهرة اجتماعية في تشكيل بنيات تخييلية سردية جمالية، تنوعت في أساليبها ومشاهدها، واتكأت على الأساليب السردية الحجاجية والحوارية؛ لأنها مستلة من بنيات الصراع والتناقض والاختلاف.

8- جاءت اللغة السردية النسوية حميمة في تفاصيلها و صدق تعبيرها عن مكنونات مدونة ظاهرة الاستلاب في بنيات الخطابات السردية؛ وهذا ما أبعد اللغة عن الأفكار العادية والأساليب التقريرية، وفي الوقت نفسه لم يكن هناك إسفاف في استخدام لغة الإثارة أو الفضائحية عموماً!!

9- إنّ لدى الساردات اعتقادًا بأنهن يملكن ناصية عالم الكتابة؛ لذلك تنتمي بطلات السرد المستلَبات - عموماً- إلى الأجيال الجديدة والثقافة والتحولات الجديدة في المجتمع، وأغلبهن مبدعات أو كاتبات، يرين أنفسهن ملكات عالم السرد؛ لذلك يعوضن استلابهن اجتماعياً وثقافياً بأن يستلبن الأخرى المناقضة لهنّ في كتاباتهن أو حكاياتهنّ!!

10- ما قدمته في هذا السياق، لا يتجاوز كونه بعض إشكاليات ظاهرة الاستلاب في الكتابة النسوية؛ ومن ثمّ فإن هذه الظاهرة أو الإشكالية في مستوييها: الذكوري/الأنثوي، والنسائي/النسائي يحتاج إلى دراسات نقدية عديدة، تقرأ الخطابات الإبداعية والثقافية؛ لتصل إلى نتائج مهمة في مستوى مقاربة الروايات وتحليلها؛ لأنّ هذه الروايات هي أصدق الخطابات تعبيراً عن الواقع أو تخييله!!

المصادر (الروايات):

1- بدرية البشر: هند والعسكر، دار الساقي، بيروت، ط3، 2011.

2- قماشة العليان: عيون قذرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2005.

3- وردة عبد الملك: الأوبة، دار الساقي، بيرووت، 2006.

4- أميمة الخميس: البحريات، دار المدى، دمشق، ط2، 2007.

5- ليلى الجهني: جاهلية، دار الآداب، بيروت، ط2، 2008.

6- صبا الحرز: الآخرون، دار الساقي، بيروت، 2006.

الفصل الخامس

جمالية التحول في الرواية الجديدة

رواية "4 صفر" لرجاء عالم نموذجاً

الفصل الخامس

جمالية التحول في الرواية الجديدة

رواية "4 صفر" لرجاء عالم نموذجاً

1. الرواية الكابوس... والخطاب اللامعقول

الكتابة عن رواية (4 صفر) لرجاء عالم مغامرة غير مضمونة، أو بطريقة أخرى ربما تكون مغامرة مزعجة لك كقارئ؛ لأن أعصابك تتمزق وتكاد تقذف بك من أحد الأبراج العالية التي وردت في الرواية، وبخاصة برج "السيد المليون".. الأبراج المعدة دائما لسقوط الآخر الخارج من إحدى حفر الرواية.. وبخاصة "حفرة أربعة"... فيكون السقوط!! أو بمعنى أدق هناك طيران من قاع حفرة عميقة إلى الأفق حيث تتلاشى الأرض ثم لا يلبث أن يحدث السقوط لهذا الكائن أو الشيء الشيء الطائر... فيكون السقوط كصخرة كبيرة الحجم تتحول بعد ذلك إلى ريش متناثر.. وهذا هو فعل الوهم الذي تقدمه الرواية؛ ليتحقق طيران الرؤية في النهاية.

الكتابة عن (4 صفر) مغامرة غير مضمونة كما قلت... وذلك لأن الرواية معجونة بالأوهام والغرائبية واللامعقول.. وخيوطها متداخلة بحيث يصعب علينا حياكة الخيط الذي يحوّل العجينة إلى خرزات.. ولن يتسنى ذلك بسهولة مطلقًا؛ لأننا أمام لغة قائمة على التحولات الخرافية، فنجد شخصية إنسان من لحم ودم تتحول إلى طير ثم إلى شبح ثم إلى بقرة أو قربة ماء أو صخرة أو ريشة أو بومة أو أربعة في واحد أو واحد في مئة أو حفرة أو برج أو... أو... أو... لتغدو الرواية كابوساً... أو خطاباً غير معقول؛ يستحضر كل الأشياء الغريبة بحيث يغيب المألوف اللغوي والمعيشي غياباً كلياً... ويحضر الخرافي والأسطوري... ومن ثمَ قد يجد القارئ نفسه أمام خطاب الجملة... أو خطاب الصفحة... والجملة أو الصفحة بحاجة إلى أن تقرأهما قراءة متأنية كعبارات أو كقصيدة نثرية مليئة بالدلالات والرؤى...

إن الرواية صاخبة عنيفة أسطورية خرافية أو أرض يابسة وحشية، تستمد أساطيرها من العالم السفلي كما صورته الأساطير الإغريقية... وهو عالم أسطوري مليء بالاحتمالات... وفي الوقت نفسه ينطلق من فكرة بسيطة للغاية... وهي فكرة انتظار الثروة أو البحث عنها في خيال لا يمتلك مقوماتها...

لا يمكن تلخيص الرواية مطلقاً؛ لأنه لا يوجد فيها أنساق معرفية مألوفة وبسيطة كلغة حكاية؛ ولا يوجد فيها شخصيات واضحة وعادية، ولا يوجد فيها زمكانية منظمة، يمكن أن نشاهدها أو نشعر بها في حياتنا اليومية.. وكذلك فإنها لغة شعرية غامضة عميقة الدلالات والرموز والصخب السردي...

هي فعلا رواية كابوس، وبنيتها من الصخر الذي ينهار على رأسك كحيط (سلسلة) بناه الرومان من حجارة ضخمة على ارتفاع شاهق، ينهار عليك مرة واحدة؛ فترى نفسك نملة تحت صخرة فوقها صخور.. وعليك أيها القارئ النملة أن تكتب مقالة نقدية عن رواية (4 صفر) القابعة عليك بثقل الصخر.. كيف تكتب...؟! ومتى تنتهي...؟ دعنا نجرب!!

2. أحادية الصوت وتناص الشخصية

بعد قراءة عدة صفحات من رواية " 4 صفر " لرجاء عالم، ربما يدرك القارئ الحضور الفاعل لخطابات أخرى وبخاصة رواية "الصخب والعنف" لوليم فوكنر ومسرحية "انتظار جودو" لبيكت..وهناك فيلم لا أذكر مؤلفه عنوانه "الشيء" the thing...ويمكن إدخال هذه الرواية في مقاربة متداخلة مع رواية ما "تبقى لكم" لغسان كنفاني، وهي رواية متأثرة إلى حد كبير برواية فوكنر "الصخب والعنف"... ثم إنها رواية نفسية وقدرة من قدرات التداعي المرضي الأسطوري التوهمي.كذلك تنتمي إلى هذا العالم السردي رواية "الغرف الأخرى" لجبرا إبراهيم جبرا، ورواية " العجوز" لأفنان القاسم.

وتبقى مشكلة هذه الرواية ومأزقها الأساس أنها قائمة على أحادية الصوت، بحيث تتحول الرواية إلى صوت شعري يمارسه البطل أربعة، لكنّ هناك خروجًا مهمًا من هذه

الأحادية، يتم عن طريق تحولات عديدة للشخصية نفسها؛ تكشف عن تعددية في الرؤى وتنوع يتم من خلال تداعيات كتابة رسائل كثيرة لمخاطب رمزي، هو المليون بكل إيحاءاته الاقتصادية والاجتماعية المنقذة؛ حيث الانتظار له منقذًا كما هو حال انتظار "جودو"...!!

هذا كله يحدث في سياق لغوي خطابي ملـيء بالصخب، والعنف، والمرض، والأزمنة المتداخلة، والشعرية والجمل الدلالية، والتداعيات، والتحولات الواهمة الهذيانية.. ما يعني وجود شخصية مأزومة، يحضر من خلالها العناصر القصصية الأخرى كافة؛ كالزمن النفسي، والمكان النفسي، والآخر النفسي، وتوهمية الذات وتحولاتها النفسية، والخطاب القصصي النفسي الذي قد يتيح المجال للمنهجية النفسية؛ كي تمارس فعلها دون المنهجيات الأخرى...

لم يكن القصد من هذه النظرة الباحثة عن التناص توزيع رواية رجاء عالم بين عدة خطابات متميزة لها شهرتها الكبيرة في عالم الأدب؛ سواء على سبيل التقويم سلبًا أو إيجابًا أم على سبيل إمكانية فتح قراءات تناصية ممكنة... لأن الراوية ربما لم تتأثر عن قصد بكل الخطابات التي ذكرتها..وإنما القصد هو التأشير إلى حقيقة مهمة؛ وهي أن الرواية فعل ثقافي له إمكانيات خطاب مفتوح إذ يمكن أن ينطوي تحته أي خطاب يمكن تعلقه بمصطلح الرواية الجديدة بشرط أن يكون فنياً إبداعياً...

وربما قد يجد المتلقي في هذه الرواية تيمة التكرار، بحيث يمكن أن ينجذب ذوقه المتفاعل إلى الصفحات الخمسين الأولى، ثم يبدأ اهتمامه يتفكك؛ إذ من المفروض ألا تزيد الرواية عن خمسين صفحة، خاصة إذا كانت تتعلق بأحادية الصوت. علما بأن الرواية عمومًا نص هجين، يستوعب أجناسًا متداخلة، وصيغًا متعددة، وعوالم مفتوحة، وشخصيات متنوعة...!!

كما لا بد من التساؤل عن الإمكانات التي تمنع التكرار المثبت في الصفحات الخمسين الأولى لمصلحة توليد فعاليات دينامية، تؤشر إلى تجدد في إيقاعات اللغة؛ حتى لا تصبح الرواية قصيدة طويلة جميلة ومملة. كما نجد ذلك -على سبيل المثال- في رواية "حارة النصارى" الفلسطينية لنبيل خوري.

ومن ميزة الروايات القصائد أنك إذا قرأتها أول مرة لا تستطيع إطلاقًا أن تقراها مرة ثانية إلا إذا كانت قصيرة...على عكس الرواية الأخرى السردية الدينامية المتعددة الأصوات واللغات، التي يمكن أن تقرأ عدة مرات دون ملل؛ إذ يمكن أن أقرأ رواية "رجال في الشمس" لغسان كنفاني عدة مرات في مقابل مرة واحدة أقرأ فيها روايته الجميلة الشعرية "الشيء الآخر أو من قتل ليلى الحايك"، وهي رواية تتناص إلى حد ما مع رواية رجاء عالم؛لأنها متأثرة هي الأخرى بفوكنر الذي أوجد مدرسة روائية في مستوى العالم العربي، مثله مثل هنري جيمس أو بلزاك كمؤثرين في كتابتنا السردية...

مجمل أفعال التناص في الرواية تحضر من خلال الاحتفال بشخصية واحدة مأزومة، ضمن حركة التحول من القرية الساذجة المليئة بالأشباح؛ حيث تتشكل بساطة العيش والرضا الروحي داخل حركة الخرافة، وتتعايش الأشباح مع الناس...ثم يحدث انتقال البطل إلى المدينة، حيث الجوع والضياع والاغتراب، إلى حد أن يفقد هذا البطل هويته؛ يقول: "غدا سأضطر للقيام بمناورة جديدة في سوق الخضار.. لو كنت في القرية لكانت المهمة سهلة ولكان كل شيء طازجاً.. في هذه المدينة يبيعون كل شيء حتى الخضر العفنة.. والغريب أنهم يشترون.. الكل يشتري.. و.. "أربعة" لا يستطيع.. كل تلك الأرقام الضخمة مطلوبة في السوق، وأنا سأكون مضطراً لمحاولة اختطاف أي شيء لا يباع"[1].

كذلك يتحول المكان إلى بنية من الفحم في سياق البحث عن المليون وانهيار كل هذه الطموحات؛ ليصبح البطل في حفرة عميقة مليئة بالصخب، ومتشكلة من العنف الجسدي من خلال وجود ثقب نفسي في البطن، يتحول إلى شيء يشمل جسد هذا البطل كله؛ ليغدو اللاوعي تيمة الرواية أو بؤرتها، وهو الذي يبني نصاً في شكل سيرة ذاتية للبطل نفسه (أربعة): "أنا متعب وهذا الثقب يتمدد في جوفي ويقرصني.. أنا فعلاً خاوٍ تماماً.. إنه أصبح يطل من أذني وأنفي وفمي.. إنه يملأ المكان بقرقرة ترعبني. لا أستطيع سماع شيء سواه"[2].

---

(1) رجاء عالم: 4 صفر، النادي الأدبي بجدة، السعودية، 1987، ص 33

(2) نفسه، ص30.

هكذا يتشكل واقع الشخصية في زمكانية الانهيار مع هذيان البحث عن الآخر المنقذ (المليون).. أو ما يمكن أن نطلق عليه "جودو الرواية" الذي لا يحضر أبداً.. وهنا تصبح العودة إلى الماضي "المعقول" في القرية عودة مستحيلة: "كيف يمكن أن نعثر على "شيء" فقدناه ؟ مثل "رائحة" مثلا"[1]. وان تمت هذه العودة فإنها لا تتحقق إلا من خلال عودة الشخصية المريضة بالوهم والجنون والتلاشي، ما دامت رؤاها نحو المنقذ لم تتغير.

تبدأ الرواية من النهاية مستحضرة العالم من خلال الحلم والهذيان والتصور غير الواقعي... لذلك ظهرت حركة لوحات الرواية في صورة تنازلية بدأت من اللوحة التاسعة والعشرين... وانتهت بالصفر؛ لتشكل ثلاثين لوحة في(214 ص).

إنّ هذه اللوحات – كما ذكرنا – ذات سياق صوتي أحادي.. وفي الوقت نفسه فإن الخطاب الروائي يتداخل من خلال التناص مع خطابات أخرى متعددة أشرت إلى بعضها... وقد نشير إلى بعضها الآخر في الصفحات التالية؛ مع أن الخروج الفعلي الداخلي العميق من أحادية الصوت يحدث عن طريق تعددية تحولات البطل (أربعة) !!

3. تحولات البطل..

أهم ما نواجهه تجاه شخصية أربعة هو تشكله من خلال عدة صور متعددة في وقت واحد؛ فهو في القرية يمارس مع أطفال الحارة إلقاء الحجارة بعنف على بيت الأشباح...ولم يكن هذا البيت إلا بيت أسرته.. ثم نجد الأشباح تحرق خمسة أولاد تاركة عجوزين من فحم: "أحرقت الأشباح أولاده الخمسة.. أقامت عليهم حفل شواء في حديقته الخلفية.. لم تترك غير عجوزين من فحم"[2]. وهذان العجوزان هما والدا أربعة... وكذلك أبوه حاضر، وفي الوقت نفسه فإنه خرج ولم يعد؛ لذلك نجده في لحظة ما يتعاطف مع أمه التي تبكي عليه "لا يتعسني شيء مثل صوت العجوز: أمك تبكي.. لقد جعلتها تبكي.."[3]، وفي الوقت نفسه لا يعرف

---

(1) نفسه، ص24.

(2) نفسه، ص35.

(3) نفسه، ص47.

أين أمه؟ ومن هي؟.. وإن كان يذكر أشياء جميلة عن ماضيه مع أمه؛ أرغفة أمي تؤلمني.. وكانت تخبز أرغفة حمراء لذيذة (...) - لا تضف غصنا أخضر للفرن... هذا سيثير الدخان ويفسد طعم الخبز (...) الدخان في كل مكان ويفسد كل شيء... وأنا ما زلت جائعاً وأرغفة أمي تفوح.."[1].

فالدخان رمز للحريق الذي فتك بالأسرة أو لم يفتك بها؛ لأن المفارقة بين ما يحدث في الواقع، وما يحضر في التوهم النفسي يحضر في الرواية حضوراً فاعلاً.. ومن ثم لا ندرك مدى الواقعي في هذه الرواية التي تشعرنا دائماً بأن كلّ ما فيها هو من حقول الوهم والخيال والغرائبية...هذا ما نجده بشكل أساس في شخصيات (أربعة)!! فهو في الوقت الذي يمارس فيه - كما أشرت - الرجم على البيت مع الصبية؛ لأنه بيت أشباح في قريته، نراه في وقت ما داخل البيت جزءاً من الأسرة التي تعاني من هذا الرجم.. وفي الوقت نفسه نجده في المدينة: "لا أرغب حتى في المرور بالسوق.. لا أرغب في شيء.. فقط أنت يا حفرتي تبقين.. "همّاً" في الداخل و.. الصبيان في الخارج يرجمون والأسئلة التي لا تنتهي..."[2].

إننا لا نستطيع حقيقة فهم هذا التداخل العجيب في غياب المبرر المنطقي للحركة إلا من خلال اعتبار اللغة التي نقرأها في الرواية هي لغة الهذيان والأحلام ولغة اللاوعي التي تتداخل في خطاب الرسائل الوهمية التي يوجهها (أربعة) إلى السيد المليون من جهة، ومن خلال الخطاب المرضي المحموم المتمكن في الشخصية من جهة أخرى؛ حيث يكون المريض في حالة من الحمى التي تجعله يتحول إلى عدة شخصيات في الوقت نفسه... كما هو حال التحول في رواية "براري الحمى" لإبراهيم نصر الله... بل إن الرواية الأكثر حداثة من غيرها هي الرواية التي تتلاعب بصيغ السرد على هذا النحو من الإرباك والتقطيع، وهو ما سمّي الرواية المضادة أو الرواية الجديدة.

من هنا تصبح تحولات البطل المحمومة تحولات معقولة؛ سواء أكانت من خلال تصوره لذاته في صورة طائر يحلق فوق الرؤوس ولا ينزل من الأفق إلا لأنه في حالة ظمأ

---

(1) نفسه، ص ص 8-9.

(2) نفسه، ص46.

شديد[1]، أو أن يتصور نفسه في صورة بوم فوق برج يتضخم بشكل جدارن كالبالون، قد ينفجر في أية لحظة[2].. أو يتصور نفسه وهو يحشى بالحليب في صورة بقرة: 'لكني الآن كالقربة أبقبق.. أنا بقرة تمامًا وقبل الحلب'[3]، أو أن يتصور نفسه في صورة طائر أزرق اصطاده أبوه ووقع في الحفرة مريضاً محموماً... أو أنه الخفاش الذي تدرب عليه طلاب الصف وأطلق في النهار ومات... 'خرجت من قريتنا كما خرج الخفاش من مدرستنا هارباً. انطلق من يد المعلم وسط صراخنا واصطدم بكل جدار كل شجرة في القرية.. سقط على باب المغارة هامداً.. خروجه جاء في وقت خاطئ لقد هرب في الضوء'[4]، أو في صورة حزمة من التبن[5]... أو صورة من تحولات الألوان وخاصة الأصفر... [6] أو في صورة شيء ما...أو في صورة ثقب ما...أو في صورة الشبح ولد المرآة.. أو في صورة الارتعاب ممن يتلبسه ويخيفه من خلال خرافة صفر...إلخ.

ولا نجد غرابة عندما يدخل تاريخ أربعة في سلسلة من التحولات عندما يتصور نفسه قد عاش أربع حيوات لأربعة أشخاص من الطفولة حتى الشيخوخة. وفي نهاية كل مرحلة كان يشرب من نبع الحليب الخاص بالأشباح ويعود طفلاً... 'لذلك عاش أربعة من خلال أسطورته المتخيلة أربع حيوات: فلاحاً وبياعاً وحمالاً والآن صياد أشباح.. '[7].

يطمح أربعة في المرحلة الرابعة إلى أن يكون مثل أبيه صياد أشباح.. وهنا تتأكد اللغة المفارقة للواقع، بل إنه في هذيانه يطمح إلى أن يحقق هذا التحول عندما يغادر المدينة ويعود إلى القرية: 'أبي قال: النزول للمدينة قد يكون موحشاً. لكن لا بد منه.. ثم.. أنا.. أنا سأعود قريباً لسهولنا البعيدة ونبدأ الصيد معًا'[8].

---

(1) نفسه، ص44.
(2) نفسه، ص ص 42-43.
(3) نفسه، ص35.
(4) نفسه، ص ص55-56.
(5) نفسه، ص ص64-65.
(6) نفسه، ص ص 61-62.
(7) نفسه، ص ص158-159.
(8) نفسه، ص38.

ولعل هذه الرؤية أو هذه العلاقة القادمة من ينبوع الطفولة هي التي تجعل نظرتنا إلى شخصية أربعة نظرة مغايرة للبحث عن الجذور العادية..فصبية قريته لا ينظرون إلى أبيه إلا من منظور الشر.. حتى عندما يكشف لهم سر صيد أبيه للأشباح ملياً رغبة فضولهم؛ قائلاً إنه يصيدها عن طريق نصب مرايا الصيد.. لذلك كان الطفل يطمح إلى أن يتجاوز أبوه صيده للأشباح، ويصيد الشيء الذي يحاصره: "أحب أن تكون صياداً، وتصطاد هذا الشيء الذي لا يريد تركي وحدي.. ولقد خفت.. خفت فالصبيان لا يحبون المهزولين المملين.. وهم ماهرون في قذف الحجارة.. لقد تركوا ثقوباً مخيفة على الجدار، وأنا أسمعه كل ليلة يئن.. ويملأ فمي يخنقني..."[1].

إن أربعة شخصية سلبية؛ فهو فقد سبابته، ولونه أصفر، وضعيف، وخائف، وهو عمومًا لم يأت في مستوى طموح والديه؛ الطموح الذي يحدده والده بقوله: "حلمنا أنا وأمك بك تأتينا مبكراً.. ولصوتك خشونة الريح.. ولساعدك قوة ثور.."[2]. فهذا الحلم هو المفارقة بين الطموح والعجز؛ لذلك كان أربعة يسعى للخروج من مأزقه ومن خوفه ومن استلابه وقزميته إلى دائرة القوة... ولم تكن دائرة القوة إلا الحلم بالمليون المنقذ.. ولا يكون من وراء البحث عن هذا المليون إلا الفشل: "أبحث عن كل الأشياء التي أحبها ولا تجيء.. هي بالفعل لا تجيء ويلحقني فقط هذا الآخر الذي لا أعرف ملامحه بعد، ولا يكف يفح (...) أنت يا هذا الشيء تتعمد تكبر على جذعي وتزداد حلكة.. كيف لا تراه يا سيدي المليون أتعثر به في كل مكان"[3].

هنا يصبح العالم الميتافيزيقي الخيالي المرعب جزءًا من السرد، ويغدو الجنون حالة من حالات التعبير عن الظاهرة المرضية، حيث تتلاقى رؤى الأمل بالحياة ورؤى الموت الكئيب والواقع الكارثة، وتحضر أجواء روايات ماركيز السحرية، وخاصة روايته الرائعة "مئة عام من العزلة"...ومن ثمّ يختلط الواقع بالتخييلي أو بعالم الأشباح تحديداً.

---

(1) نفسه، ص38.

(2) نفسه، ص67.

(3) نفسه، ص22.

4. أوهام الوصول

إن العزلة الحادة التي تواجهها الشخصية الرئيسة (أربعة)، وهي تنتظر المنقذ..أي المليون في النص، هو الذي جعل الانتظار غير مجد؛ لذلك يتحول الانتظار إلى البحث عنه: "لا جواب من السيد المليون.. وأنت.. البقاء في هذه الحجرة لن يفيد.. لا يجب أن أنتظر و... الفزاعة.. سيكون هذا مرعباً.. لكن لا شيء سيأتي ما لم نحاول الوصول إليه"[1].

وقبل البحث عنه لا بد من اكتشافه، والذي يكتشفه هو قرين أربعة من عالم الأشباح أو شخصية "ولد المرآة" الذي يكتشف المليون فيكتبه على السبورة باسم الملعون؛ حيث تتحول الياء إلى عين ويصبح المخاطب في الرسائل هو الملعون. ويتحول المرسل من أربعة إلى ولد المرآة...ويتحول السياق من الانتظار إلى البحث عن المليون..أي إن "جودو" الرواية هو النقود في حجم الثراء أو المليون؟ والمليون هو السبب في الهجرة من القرية إلى المدينة؛ حيث الضياع، والفقر المدقع، والعجز الكامل في تحصيل المليون أو قدومه.. ومن ثمّ يصبح المنتظِر أربعة في قعر الحفرة؛ فيحتاج إلى من ينقذه من هذا المصير المرعب القابع فيه: "لكي اقترب من الأشياء لابد أن تقترب مني النقود.. ولكي تقترب مني هذه لا بد أن يكون عندي أشياء أبيعها.. لا فائدة"[2].

وعندما نجد هناك محاولة للإنقاذ، فإنها محاولة ذات سياق مرعب أو سياق الانهيار: "وأجدهم حول الحفرة.. عشرات مئات الوجوه تنظر إليّ.. ثيابهم لم تعد بيضاء.. لم تعد لهم سوى هذه "الوجوه" الضخمة.. أغوص ولا أرغب في الصعود.. تخرج منها تشدني الكثير من الأيدي(...) أشعر بها تشدني.. تتحول -أحسها- حول ذراعي لأفواه تقضم..عشرات مئات الأفواه تقضمني"[3]. ولم يكن هذا المنقذ / الموت إلا حلماً مرعباً، كما تقول له أمه، ولا يصدقها.

---

(1) نفسه، ص78.

(2) نفسه، ص29.

(3) نفسه، ص ص43-44.

قد يعود هذا الحلم إلى طفولته التي عُذبت في المدرسة بسبب قناعة الصبية بأنّ بيتهم للأشباح؛ لذلك كثرت الخرافات عن بيت الأشباح أو عن صياد الأشباح. ولنقرأ قصة ابن القصاب عن أكل هذه الأسرة للقطة في سياق من الرعب والتلفيق، حيث يمارس الصبية على أربعة طريقة إجباره على ابتلاع قطة حية ومن خلال هذا الطقس يحضر (صفر) شيئاً غريباً من الأفق: "القطة تقترب تصرخ.. شواربها تمس شفتي وكل شيء ثقيل. يداي.. ساقاي.. لا تتحركان.. أنهم يجلسون على كل شيء..(...) مياو.. مياو.. مياو..حفنة شعر تسقط على وجهي.. ويجب أن يكف هذا المواء.. يجب. فتحت فمي. وبدأ الصفير.. أغلق رأسي وأفواههم.. الصفير يصرخ وهو يشق فمي يخرج إليهم.. بكل بشاعته يخرج.. أراه.. لا هواء أتنفسه.. رأوه وتجمدوا.. هم أيضاً لا يتنفسون، فقط هو يتدحرج.. كرة سوداء تتجمع من سماء، حيطان المدينة.. تلملم أطرافها العديدة.. تتجمع كالنقطة: سوداء حول السلالم المتفحمة.. تتكفئ على الدار.. تلعقها.. الكثير من الألسن تلعق (...) عرفته "صفر البشع ".. صفر" (...) الهواء يخرج من أفواهه.. (..) هذا الذي على وجهه.. ثقب.. وفي منتصف الجبهة - وعينيه.. ليست إلا الثقب.. أسود ببقع حمراء كثيرة، وما زال يزحف على عشرات الأيدي ولا ساق واحدة.. هذه الأيدي ضخمة.. تنسكب وتسيل على الأرض تتمدد.. يغطي كل الشوارع حولنا.. كل الأيدي أفواه وبطون.. كل بطن ثقب.. أرى داخلها أيدي أرجلاً رؤوساً..."[1]

إنّ هذا النص هو التحول الأكبر في الرواية؛لأن هذا الشيء المرعب الغريب أو الكائن الخرافي في تكوينه ما هو إلا أربعة نفسه في أهم تحولاته ضمن إطار الغرائبية الشبحية والجنون.. ولسنا بحاجة إلى استقراء صورة هذا الشيء في الرواية؛ لأنه في حالة متغيرة دائماً، ودائمًا يكبر فهو يخاطب المليون في رسالة له بقوله: "سيدي: ما زلت انتظرك والشيء الخطير يكبر.. احضر سريعاً لنتخلص منه معاً.."[2] (23). ولا نفاجأ عندما نجد الرسائل تتكوم ولا تذهب إلى المرسل إليه؛لأن الفعل الذي يمارسه أربعة في لحظة الوعي يصبح فعلاً غبياً:

---

(1) نفسه، ص ص91-92.

(2) نفسه، ص10.

"والآن.. ماذا تفعل يا أربعة؟ الرسائل تكومت بيضاء بيضاء.. وماذا في ذلك! السيد المليون سيقرأ تماما ما أردته. - لكنك لم تكتبه يا غبي! لا يهم سأقول له في رسالة قادمة عن السبب... سيفهم"[1].

هنا أيضاً نكتشف أن أربعة لم يكتب رسائله؛ وإنما هو يحلم أو يهذي بها، ولم يعد لديه إلا مجموعة من الأوراق البيضاء حيث تتحقق المفارقة الهذيانية بين فعلي الكتابة والهذيان؛ لأن فعل الكتابة محدود قياساً إلى فعل الهذيان أو الحمى التي تجعل الشخصية، كما تقول الجملة الشعبية " تحكي / يحكي في غير الداير". لذلك يمكن أن نصف الرواية في "غير الداير" من الناحية اللغوية، ومن ناحية غياب الترابط بين لوحات الحكي، ما يشكل غياب السردية عن الرواية. ولا بد حينئذ لاستكمال فعالية النص أن يتحقق التحول الأكثر إيجابية بالنسبة إلى الشخصية عن طريق تحول آخر مهم وأساس في الرواية، وهو تحول أربعة إلى ولد المرآة الذي يتجاوز الأزرق (الكائن المتجمع كتلة عاجزة في الحفرة وهو أيضاً أربعة) وأربعة بدرجات أهمها: أنه يوظف "صفر" في مصلحته بدلاً من الخوف منه أو الانفصال عنه.

يمارس "ولد المرآة" الفعل البديل الأكثر إيجابية؛ وذلك عندما تصبح لديه جرأة، فيبحث عن المليون ويكتشفه في صورة جديدة، وهي صورة الملعون؛ لأنه لم يأت وصامت لم يرد على الخطابات: "أنت ملعون تركت لك رسائل في كل مكان ولم تجب.. وكأنك لا تقرأ!! (...) وأنا ولد المرآة وسأجدك.. قررت أن اتبع "صفر" ونجدك... وسأسلمك الرسائل كلها"[2].

فإذا كان أربعة قد قرر أن يترك معادِلَه الأزرق في الحفرة، ويخرج للبحث عن المليون، ولا يمنعه من ذلك إلا خوفه من صفر الذي يترقبه في الخارج "ينتظر في كل مكان"[3] فإن ابن المرآة يخرج كتابع لصفر الذي يسلك طريقه للآخر أو كسيد له لا فرق.. يخاطب ولد المرآة المليون بقوله: " إنه أنا هذه المرة.. " ولد المرآة.. ولقد قررت عدم الاعتماد عليه.. خائفاً ولا.. خائفاً ولا يفعل شيئاً لست أنا الذي يبكي.. متعب.ذاك يكذب إنه يخاف كل شيء و..

---

(1) نفسه، ص10.

(2) نفسه، ص162.

(3) نفسه، ص99.

متعب.. يخاف حتى من عنكبوت.. أنا قررت أن أدوس كل هذه الدوائر السخيفة وأدخل (...) بالطبع أنا لا أخافه وسآخذه معي.. قررت أن يكون صديقي.هو لا لا يهتم يضرب..وهم سيخافون"[1].

وتتداخل أحلام الأربعة / الواحد فيما يريدونه أو يريده من المليون، فابن المرآة يريد سوقاً كبيرة وبرجاً ضخماً من مرايا يسكنه وحذاء ضخماً ضخماً. وأربعه يريد مخبزاً ومدرسة وقرية ونبعاً من الحليب يجعل الصبيان لا يموتون... وصفر يريده أن يوصله إلى نبع الحليب.. ويقدم له مجزرة.. [2] أما الأزرق فهو يلتف في ثوبه لا يتحرك ولا يجرؤ أن يصبح مضخة أو عنكبوتًا[3].. وليست هذه الأحلام إلا أحلام شخص واحد في أربعة أشخاص أو في أربع صور: (الطير الأزرق)، و(الطفل الشبح)، و(الشبح المرعب)، والصبي.. ومن ثم تصبح رمزية التحولات منطقية ومعقولة وتراتبية...!!

فالأزرق هو الأضعف؛ لأنه سقط جريحاً بفعل طلقة من بندقية صيد، والصياد هو والد أربعة أو هم الصبية الذين يلقون الحجارة على بيت الأشباح أو بفعليهما معًا؛ لذلك يفقد جناحه ويفقد لونه.. حيث الضعف والانهيار إثر عملية صيد.. أما صفر فهو التحول الجنوني لأربعة من خلال فعلي الارتعاب والجنون والطاقة التدميرية.. ثم يأتي التحول إلى ابن المرآة المتشكل من قوة الأشباح وسلامة فعلهم؛ حيث الطفولة في الحركة. وهنا نعود إلى حكاية على بابا والأربعين حرامي حيث المفارقات بين جن وجن.. لذلك يعد التحول إلى ابن المرآة محاولة جديدة للاستفادة من صفر...ومن هنا يصبح الواحد أربعة من خلال تعددية التحولات الممكنة.

ويصلون أو يصل في نهاية الرواية بعد رحلة بحث كابوسي إلى برج المليون. وكما وصل جلجامش إلى زهرة الخلود وضاعت منه.. كانت هناك عدة محاولات للدخول إلى المليون، إلا إنها فشلت. وفي كل مرة كان يُلقى بأربعة خارجاً على الرصيف في صورة من

---

(1) نفسه، ص ص150-151.

(2) نفسه، ص ص160-161.

(3) نفسه، ص150.

البشاعة؛: فهو إن كان قد فقد سبابته، فإن الحارس يصبح الرجل السبابة الذي كان يكبر ويكبر ويُلقي بأربعة على الرصيف: تُنطلق تلك اليد إمامك.. وسبابتها تتمدد وتتمدد... أضخم سبابة رأيتها.. كل الرجل سبابة وتشير إلى الخارج.. تشير لا تلمسك.. تدفعك وتتقهقر (...) يتلقاك الرصيف وتتعثر.. وكأنه قذف بك هناك بعرض الشارع.."[1].

ولا يحصد أربعة بعد وصوله إلى عتبة المليون إلا قرشاً؛ إذ ينسى ما يريده عندما يتصور نفسه واقفاً أمام المليون؛ حيث يصور المشهد الدرامي على النحو التالي:

- لكنك المليون.. وهم قالوا...

- وأنت أربعة.. ماذا تريد؟

ونسي أربعة نسي ما يريد.. وقف هناك يرتجف ولا يذكر شيئاً

- السبابة

- طارت ولن تعود.. لن يعود شيء يطير

- لكنك المليون و..

- ماذا تريد؟

- وجهك.. لـــم لا أراه؟!

- وماذا تريد؟

- كنت جائعًا

- خذ..[2]، ورمى إليه قرشاً.

إننا نعود إلى حكاية على بابا والأربعين حرامي؛حيث المفارقات بين جن وجن.. لذلك يعد التحول إلى ابن المرآة محاولة جديدة للاستفادة من صفر...ومن هنا يصبح الواحد أربعة من خلال تعددية التحولات الممكنة.

وكانت النهاية واهمة، لم تتحقق فيها الثروة أو الشبع؛ لنتأمل هذه النهاية، بعد أن رمي إليه القرش:

---

(1) نفسه، ص168.

(2) نفسه، ص175.

"نبت القرش من أقصى الخيمة يدور.. يحط أمامي ذهبياً يلمع.. أمد يدي أقبض عليه.. (...) تفرح يا أربعة والقرش يتمدد..

- وسيكون كبيراً... وسيأتي كل شيء..

مجزرة.. مخبز وسوق كاملة.. وأربعة يضحك..يكبر القرش على كفة.. يحتضنه بين ذراعية وهو يتمدد.. ألقه يا أربعه وسنحمله معا حين تشبع.. وينزلق إلى الأرض (...) جائع يا أربعة وسنشتري، لكن القرش يدور يدور لا يستقر.. وأنت جائع.."[1].

هذه هي النهاية الفعلية لرحلة الوهم.. الرحلة التي تتشابه مع ما وصل إليه جلجامش حين ظن أنه وصل إلى الخلود، بل كان بينه وبين الخلود لحظة كما تقول الأسطورة، لكنه نام فأكلت الأفعى الزهرة.. كما أكلت الأرض القرش الذي يدور ولا يستقر..ومن ثمّ يسقط أربعة في الوهم.. ويسقط على الأرض يقضم الرصيف البارد، يبكي ويرفض أن يصحو...ولا يجد في النهاية إلا رغيف خبز المدينة الأقل بكثير من رغيف أمه الأحمر في القرية؛ حيث يتحول النص في نهايته إلى العودة بخفي حنين، بعد الفشل الذريع في الوصول إلى المليون في المدينة رمز الثراء والجاه وأيضاً الضياع والإحساس العميق بالفقر.

5. حضور الأم والخروج من الكابوس ونفي الخرافة والوهم

إذا كان المكان عنصراً رئيساً في بنية تداعيات السرد؛حيث يحضر حضوراً فاعلاً من خلال القرية والمدينة؛ فإن الأم هي مركزية أو بؤرة الأمان، التي تتشكل منها القرية النفسية... خاصة في ظل غياب الأب الذي يغيب في سياق أسطوري غياباً مختفياً مع الأشباح التي كان يصيدها، وكأنها مؤخراً صادته فلم يعد مع نهاية الرواية.

فالأم متميزة ابتداء من ضحكتها وانتهاء ببحثها الدءوب عن ابنها الضائع في المدينة لتعيده إلى صدرها، وإلى رمزيتها، وإلى خبزها الذي لا مثيل له: "أنت لا تعرف أمي حين تضحك.. ضحكتها كأجراس الساقية.."[2].

---

(1) نفسه، ص175.

(2) نفسه، ص26.

ومنذ بداية الرواية نشعر بأهمية الأم كرمز في حياة الضياع والجوع التي يواجهها أربعة في المدينة: "أرغفة أمي تؤلمني.. وكانت تخبز أرغفة حمراء لذيذة"[1]. وهي حريصة على إلا يفسد الدخان طعم الخبز، وحريصة على أن تكافئ أربعة بموزة عندما يكون طيباً...

وتبقى الأم حاضرة في كل صفحات الرواية كرمز يقف في وجه الشر.. لكنها تصبح بشعة من خلال تصوير صبيان القرية لها، أو بالتحديد من خلال تصوير ابن القصاب الذي يصور للصبية شيئاً غير معقول عن هذه الأم؛ عندما يجعلها تغتصب القطة من الأب تاركة له الرأس ولابنها الذنب لتاكل الأجزاء الأخرى.. لأن الصورة غير معقولة وهي صورة كاذبة يتصورها الآخرون عما يحدث في بيت الأشباح.. وعند القارئ - بكل تأكيد- ستبقى مسألة خبز الأم حاضرة في ذهنه حضوراً كاملاً كرمز إيجابي حتى حليبها أو صدرها هو مصدر خصب ومصدر خير وعطاء بالنسبة إلى الطفل الذي يتشكل في صور الأشباح التي أخذت أباه، ولا يجد غير أمه: "كلهم على الباب وأبي لا يرفع عينيه عن رأس أخي، ووحدي أراهم وأنت - عيناك مع عيني عليهم.. أحذية ضخمة ضخمة وبنادق"[2].

وفي صفحات الرواية كلها يتألق البحث عن المَخْرج، سواء أكان عن طريق الوهم أم عن طريق التفكير الواعي.. ويبدو أن العودة إلى القرية هي المخرج الحقيقي من بداية السرد إلى نهايته؛ لأن المدينة لم تقدم لأربعة أكثر من مهنة حمال في سوق الخضار. وحتى في هذه لم يكن منجزاً من خلالها؛ لذلك تصبح تصبح القرية بوابةالخروج؛ لأن فيها الأم: "متى تخرج ؟ هذه المرة الطرق تأخذ بإقدامنا حيث نريد؟ هذه المرة حين أخرج لا أريد طريقاً غير طريق قريتي"[3].

يغدو الخروج من الأزمة في الصفحات الأخيرة فعلاً ذاتياً:

"- لا تذهب للحلم يا أربعة.. أمي في المدينة (...) انهض رائحة الربيع لا بد فاحت من القرية.. يجب أن تلحق صبغ التوت... لكن - وجهي أسود.. أنت لا تحب الأحمر أي

---

(1) نفسه، ص8.

(2) نفسه، ص200-201.

(3) نفسه، ص56-57.

لون عداه سيكون الأفضل. - وسيعود كل شيء جميلاً.. ونعود أربعة.. أبي وأمي وأخي وأنا و.. شقيقتي.. سنعود خمسة"[1].

ولا نفاجأ عندما نجد أن نهاية الرواية تتحول إلى صياغة جديدة؛ فنجد الأم قادمة من القرية إلى المدينة تبحث عن ابنها.. عن أربعة الذي تظهر إمكانيات خروجه في إمكانيات الولادة المهشمة الضعيفة: "فقط تستيقظ أربعة هزيلاً صغيراً، تتوسد حفرتك - حتى الحفرة لم ينشق انتفاخها بعد.. الأزرق لم ينبت تحتك... ولم يفقس.. وكان دفؤك لا يكفي.. تحتاج دجاجة تحتضنك يا الأزرق - والدجاج لا يعرف كيف يعلو..(...) والدجاجة تطير بجناحيها المضحكين وتحط.. تطير وتحط.. والذئب في ريشها المتناثر يقفز.. ينادي خوفها الحدباء على الدرب تركض.. تلمحها.. تفرد جناحيها للمرة الأخيرة ولا تطويهما إلا في حضنها - وأمي ستأتي.. وحضن الحدباء لم يكن رجلاً ولا كان بندقية.."[2].

تحدث العودة في النهاية؛ حيث يتم الطيران الخرافي من الحفرة وبرجها في الأفق، عودة إلى القرية، وأربعة يصر على أن ينقذ الأربعة بكل دلالاتها في تحد للآخر الأحذية:

"سأخلص الأربعة..

- نعم دعهم يعرفون... ولن تعرف الأحذية الطريق لأحد منا.. ولا تأتي الثقوب... أقدامهم تقترب أكثر.. تضرب في الطين.. تتساقط الدور حجراً حجراً..

- آمين... المطر جاء وسنبحر..(...) نهر البرق هذا.. وكأنني أعرفه.. نبع حليبك يا أربعة.. هذا الذي يجددهم... أربع مرات كاملة وأكثر.. النبع الذي ضاع وجدناه لك.."[3].

ومع هذا الاكتشاف، تنتهي خرافة الوهم والسقوط، ويصبح أربعة جزءاً من نهر البروق، لا يمكن إسقاطه. وكأن هذا النهر هو نهر الرؤية والتغيير الإيجابي المتناقض مع التساقط في أحضان الوهم الباحث عن المليون؛ لذلك تصبح العلاقة مع نهر البروق علاقة

---

(1) نفسه، ص148.

(2) نفسه، ص ص194-195.

(3) نفسه، ص213.

طبيعية بالنسبة إلى أربعة: أنا خصلة لون تموج ببروق ساكنة.. تلمع كل الخصلات تأخذني إليه لا لا شيء يسقطني.. ما عدت أحتاج الأجنحة..»[1].

وهنا تنتهي الرواية نهاية مغايرة تماماً لكل سياقات الفشل المتشكلة من حركة الوهم والضياع في الشخصية. ومع هذه النهاية وإدراك حقيقة التحولات فيها، ندرك أن هذه الرواية في مجملها خطاب رمزي، وأن الساردة وظفت من خلال هذا الخطاب صورة العلاقة بين الفيزيقي والميتافيزيقي (الواقعي والخيالي)، لمصلحة فكرة الخروج أو الوصول إلى نبع الحياة ونبع الوجود كفكرة نخبوية خاصة بها، أو رؤية تتصورها عن العالم المحيط بها وعلاقتها بهذا العالم.

6. من العنوان إلى عناصر السّرد

إن رواية "4 صفر" مثل مسرحيات توفيق الحكيم التي قيل إنها تُقرأ ولا تُمثل... وهذه الرواية تقرأ لتنقد ولا تقرأ ليستمتع بها؛ فالصفحات الأولى كفيلة بأن تزعج القارئ العادي وتنفّره من لغة السرد التي تكسر المألوف في مستوياته كافة؛ لتحل مكانه لغة إشكالية مربكة متشابكة؛ وذلك عندما نرى موضوع قصة قصيرة يتحول من خلال الصخب اللغوي إلى رواية في شكل قصيدة غامضة بالنسبة إلى المتلقي العادي بل المتخصص في السرد.. وكذلك تتحول الشخصية الواحدة إلى مجموعة من الشخصيات بوجوه مختلفة وبرؤية واحدة...

لعلّ قراءة العنوان تفضي إلى دلالات متعددة ومقصودة في الوقت نفسه.. فإذا كانت الدلالة المباشرة السطحية تفضي إلى اقتباس العنوان من الحقل الرياضي (4-0)، فإن هذه الدلالة ليست إلا إشارة سطحية متكونة لدى المتلقي؛ إذ نجد بعد قراءة النص الروائي مجموعة من التفسيرات والاحتمالات التي يضعها النص لأربعة وصفر.. منها: أن أربعة صُفُر (بضم الصاد والفاء) أي عائلة تتكون من أربعة صُفُر..وأربعة صَفَّر (بفتح الصاد وفتح الفاء مع تشديدها) أي إخراجه للصوت أو الصفير الذي سُمّى به الشيء/ الصوت الذي

---

[1] نفسه، ص214.

ظهر عندما حاول الصبية حشو القطة في فم أربعة، مع وجود احتمال ثالث لصِفِر (بالكسر) على أنه تسمية للشيء الخرافي.

أما أربعة فهو تسمية تقدم عدة تفسيرات منها: العدد أربعة الذي يتكرر في الرواية، واسم العائلة أربعة (الأب والأم وابنان)، وفي يد البطل أربع أصابع (فَقَدَ سبابته)، وخرافياً عاش البطل أربع مراحل من الطفولة إلى الشيخوخة (مزارعاً وبياعاً وحمالاً وصياد أشباح)، وله تحولات أربعة أسطوريًا (نفسه والأزرق وولد المرآة وصفر)..إلخ.

وقد كتب العنوان على صفحة الغلاف الأخيرة متمشياً مع حركة اللوحات أو الفصول التي يبدأ تسلسلها التصاعدي من الصفر إلى 29 من نهاية الرواية إلى بدايتها؛ ما يشير إلى أن هناك عودة من لوحة الصفر إلى القرية، حيث تحقق الخروج.. كما كانت بداية الرواية من الصفر المالي أيضاً عندما بدأ أربعة مخاطباته للمليون، بحثاً عنه أو بحثاص عن الثراء.

وبذلك تغدو دلالة العنوان الأخرى الممكنة هي خروج أربعة من مأزقه أي من درجة الصفر عن طريق عقله لا عن طريق الوهم (المليون)...

أما بخصوص عناصر السرد في الرواية؛ فإن أمر الحديث عنها يطول لو تتبعناها مفردة مفردة.. لذلك فإن الإشارة المهمة في هذا الجانب هي أن لدى الرواية حضوراً أساسياً للغة؛ بحيث تبدو هي البطل الحقيقي في النص، سواء من الناحية الشعرية أو من الناحية الدلالية... وهذا لا يمنع من وجود المكان المكثف ودلالاته، وبخاصة القرية / المدينة / السوق / الحفرة / البرج... والزمن الخيالي النفسي مع تفعيل صياغات الماضي والحاضر والمستقبل.. والرمز، والخرافة، والأسطورة، والشخصية غير المألوفة... وما إلى ذلك.

حاولت هذه المقاربة أن تكشف أو تحلل أبعاد إشكالية التحول في الرواية العربية الجديدة في مستويات المضمون من جهة، ومستويات الجماليات الفنية من جهة أخرى. وقد اتضح احتفال الرواية بالتداخل السردي وتقطيع الأزمنة والشخصيات، وتحويل اللغة إلى شعرية رمزية مؤسطرة... ومن ثمّ لا بدّ أن نجد أنفسنا كمتلقين في مواجهة نص سردي جديد مضاد للرواية المألوفة، وهو خطاب يحمل كثيراً من الدلالات الإيحائية والبنية المعرفية العميقة التي لا تدرك بسهولة، ومع ذلك لم تصل الرواية إلى الدرجة السريالية الطلسمية.

الفصل السادس

الكاهنة "سيبيلا" وإشكالية الكتابة المشتركة رواية "عالم بلا خرائط" نموذجاً

الفصل السادس

الكاهنة "سيبيلا" وإشكالية الكتابة المشتركة رواية "عالم بلا خرائط" نموذجاً

عتبة:

(الرواية المتميزة هي التي تضعنا من الصفحات الأولى في دائرة التوتر، نحس فيها بقوة الصدم في أسلوب يرفض أن يضع القارئ في عالم مألوف) ألبيريس[1].

أولاً: أبعاد الإشكالية[2]

أليست ظاهرة فنية أو جمالية أن يشترك روائيان أو أكثر في كتابة رواية واحدة؟ ثم ألا يدعو هذا الاشتراك في الكتابة الإبداعية وعيَ المتلقي إلى مسألة البحث عن طريقة ما للفصل بين لغتين مفترضتين أو أكثر في العمل الأدبي؟ وما محاولات الفصل التي يمكن أن تطرح نفسها في هذا السياق، وقد أصبح لدينا أربع روايات من نوع الكتابة المشتركة بين كاتبين أو ساردين؟

(1) البير يس : الاتجاهات الأدبية الحديثة، تر جورج طرابيشي، عويدات، بيروت، 1900، ص18.

(2) قدمت هذه القراءة في ندوة الاثنينية بالنادي الأدبي بالرياض يوم الاثنين بتاريخ 7/ 11/ 1414ه، وقد أثارت لدى الحضور مجموعة من التساؤلات المهمة، اذكر منها بعض التساؤلات الخاصة بإشكالية البحث عن لغتين : ما الذي تريده القراءة النقدية من هذا النص؟ وهل من الضروري أن تبدأ المقاربة النقدية من إطار اللعبة التي حدد شروطها الكاتبان؟ وهل هناك جدوى من هذه المقاربة؟ وما الدوافع وراء الاشتراك في رواية واحدة ؟ وما مدى نجاح هذه التجربة الروائية ؟ وأين تقع مدينة عمورية؟ وأي مدينة عربية هي الآن ؟ وما هو إحساس الكاتبين بالمنفى؟ وما هو الحد الذي يمكن أن يشكله هذا الإحساس في قراءة الرواية وفي بنائها ؟

هذه القراءة معنية بإشكالية فنية، هي مقصدية جعل اللغة الإبداعية ذات الروح الخاصة -في الأقل نظريًا-لغة مشتركة بين مؤلفين..يضاف إلى ذلك أجواء الحديث عن الصنعة المكشوفة المتمثلة في مقصدية التأليف الإبداعي والتلاعب بالمتن النصي، لتصبح الكتابة الإبداعية كتابة قصدية متواطئة على تشكيل بنية النص الملبسة، وقد تُوصَف اللغة هنا بالدينامية التجريبية الواعية، فتشبه الضرب في التيه كما يقول أحد النقاد الذين تناولوا رواية "عالم بلا خرائط "لمؤلفيها جبرا ومنيف، اعتمادًا على مقولة بطل الرواية "علاء السلوم"القائل"من ينقذني من الضرب في التيه"[1]، الذي سببه دخوله إلى حياة الجحيم والوهم، لتصبح الرواية مجموعة من المتاهات، تبتدئ مشوشة وتنتهي بقلق مشابه[2].

وفي كل السرديات الجمعية الشعبية نجد النص مشتركًا؛ لأنه مجهول المؤلف، مثل: "ألف ليلة وليلة"، والحكايات الشعبية التي تروى على ألسنة الجدات..وفي مثل هذه السرديات وغيرها تصبح إشكالية المؤلف المشترك أو الجمعي إشكالية مهمة في التأليف نفسه ذي الصياغة المفتوحة، الذي ينشأ تلقائيًا داخل الجماعة، وحينئذ نتخيل المؤلف الضمني الجماعي الذي هو أكثر حكمة وشفافية؛ لأنه ابن الناس البسطاء والعاديين، وليس من الضروري أن يجسد الوعي النقدي مؤلفًا ما لأي نص من هذا النوع، لأنه سيبقى القدرة الذاتية الحاملة للضمير الجمعي المتجسد في عموم مخيلات الناس القابلة للتأثر بالحكي أنى كان مصدره، ما دام يعالج الصراع بين الخير والشر كطرفين للتناقض في الحياة، وما دام الخير هو الذي سينتصر في النهاية، لتنتصر روح الجماعة على أحزانها وشقائها في مثل هذا الحكي.

وهنا لسنا أمام حكي شعبي في رواية "عالم بلا خرائط"، وإنما أمام لغة إشكالية ثقافية إلى درجة مخيفة، وعليه لا بد أن نتساءل بإلحاح عن السبب الذي جعل هذين الكاتبين يلجأان إلى كسر اللغة الذاتية عن طريق تحويلها إلى لغة ثنائية، فلا ينص كل منها على لغته الخاصة، فجعلا المتلقي يتساءل ويبحث في مسائل تشتغل على مفصلة اللغة في هذه الرواية،

---

(1) جبرا إبراهيم جبرا، وعبد الرحمن منيف: عالم بلا خرائط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1982م، ص 92.

(2) ينظر: محسن الموسوي: الرواية العربية النشأة والتحول، بيروت، دار الآداب، ط2، 1988م، ص284، وص289.

ومحاولة أسلبتها لإعادتها إلى سياقين مختلفين لمؤلفين لهما باعان طويلان في الإبداع والنقد..ولكنهما مختلفان فنيًا وجماليًا؛ لأن لكل منهما أسلوبه الخاص به والمختلف عن الآخر، لذلك فالناقد أو القارئ يجد نفسه منقادًا إلى لعبة وضع شروطها الروائيان مختبرين للقارئ/ الناقد لمعرفة قدرته على الغوص في ذهنيهما مفتشًا عن مقاصدهما المعلنة والمضمنة، وتلك القابعة في أعماق الوعي ما دامت هذه الرواية حاملة لبصمات شخصية واضحة تكررت في أعمال الكاتبين حتى باتت تكون هوية كل منهما[1] المختلفة بالضرورة عن الآخر...

والخطاب الروائي الموجود في "عالم بلا خرائط" هو عدة سرديات وأجناس إبداعية مختلفة متنوعة ومختلطة ابتداء من العنوان وانتهاء بمتن ملبس بل مؤرق للمتلقي... ما يجعل من هذه الرواية رواية إشكالية؛ والأدب الإشكالي- كما نعرف – هو الأدب الذي يضع كل شيء موضع التساؤل، خلاف الأدب التقليدي الذي يشرح بدقة كل التفاصيل للقارئ في حين يرفض الأدب الإشكالي مثل هذا الشرح ويسلم للقارئ السؤال وحده؛ لأنه يريده أن يكون يقظًا إزاء المشكلة، ولا يزعم أنه يحلها كما يقول ألبير يس[2]، وكأنَّ السؤال الإشكالي هو: من ينقذ البطل أو الإنسان من الضياع في التيه، مهما كان شكل حركته في هذا التيه الإشكالي رؤية وشكلاً؟

فعنوان "عالم بلا خرائط" يفضي مباشرة إلى علامتين:إحداهما مكانية "عالم"، والأخرى تنظيمية "خرائط"، وتكون "لا" النافية معيار"ا للتداخل والغياب في بنية المكان المضطرب بطريقة كابوسية أحيانًا.

وما نجده في المتن من تداخل غرائبي عجيب يجعل المتلقي مهووسا بالتساؤل عن السبب في هذا التداخل، هل هو ناتج من أحد الكاتبين، أم من المبارزة بينهما في استعراض العضلات للتعمية والاستغراب الذي جعل "مدينة عمورية" أسطورة لا واقعًا عالمًا مزيفًا، ولا حقيقة فيه سوى الكتابة عن هذا العالم المتخيل الذي يحث على مزيد من الكتابة، بحثًا عن كينونة الحقيقة

---

(1) نفسه، ص 283.

(2) الاتجاهات الأدبية الحديثة، ص ص27-28.

التي تجعل أبطال الرواية يعيشون حالة الاغتراب بكل أشكالها، وتحديدًا بطل الرواية "علاء السلوم".

وهذا الاغتراب يبدأ فعليًا من الأسطورة التي أثبتها المؤلفان على صفحة الرواية الأولى، وهي أسطورة تُظهر التيه الأسطوري، ما يجعل هذه الرواية لعبة أسطورية متشابهة إلى حد ما مع لعبة الكهانة الأسطورية متمثلة بشخصية الكاهنة سيبيلا بطلة الأسطورة المشار إليها، وأهم ما فيها، هو أن الكاهنة السيبيلا عرافة كوماي قد أتت من الشرق من بلاد بابل مهد المعارف والحكمة والتنبؤ بالمستقبل، وأعجب بها الإله "أبولو" أيام شبابها، فوعدها أن يحقق لها أي مطلب تطلبه، فأخذت حفنة من الرمل في كف يدها، وقالت: أعطني سنينا من الحياة بقدر ما في راحتي من ذرات هذا الرمل، ونسيت أن تطلب مع طول العمر بقاء الشباب والعافية، فعاشت مئات السنين وشاخت وتقلصت عظامها وبقيت عرافة قرنًا بعد قرن تعيش في كهف، تتكدّس على مدخله أوراق الشجر، وقد كتبت على كل ورقة حرفًا واحدًا، فإذا جاءها سائل يطلب معرفتها وحكمتها، قذفت إليه حفنة من هذه الأوراق، وعلى السائل عندئذ أن يجمع الأوراق ويرتبها في شكل ما ليستطيع أن يقرأها بعد ترتيب حروفها، فيعرف جوابها أو حكمتها[1]. وهنا يستحيل ترتيب حروف الأوراق بطريقة واحدة، لأن الصدفة وحدها هي التي جمعت بين هذه الأوراق، عندما قبضت عليها يد العرافة بعفوية.

هل ما قام به الروائيان هو اللعبة نفسها التي تحتاج من المتلقي المتخصص إلى أن يمارس لعبة تنظيم الخرائط ليصل في نهاية المطاف إلى المعرفة أو الحكمة أو الجمالية المتوخاة من تداخلات العوالم الكابوسية في الرواية؟ أم أن المطلوب من فاعلية عملية التلقي أن يحاول القارئ التفاعل مع النص دون أن يلجأ إلى تأويله نفسيًا أو إعادة ترتيبه من ناحية التأليف.. ومن ثمّ قد نجد أنفسنا في مواجهة متن مستقل له كيانه المتوحد الخاص الذي يشعرنا بجدارة أنه متن إشكالي، لا علاقة له بالتأليف في سياق ضرورة قتل المؤلفين، أو أن نعده بتصميم مسبق لعبة معقدة تحتاج إلى تأمل عميق في بعض أنساقها لفك بعض رموزها، ومن ثم يمكن

---

(1) عالم بلا خرائط، ص 9.

الدخول في لعبة فك شيفرتي اللغة لإحالتها إلى مؤلفين منفصلين أو إلى نمطين منفصلين من الوعي اللغوي، لأنه لا وجود لشخصين متشابهين مهما حاولا الاندماج أو التسامي فوق ذاتيتيهما.؟

في الرواية ثنائيات عميقة الصراع والاختلاف منها: النص/ النصوص الكثيرة، والحبكة / التفكك، والعالم التخييلي/ الواقع المباشر، والمرض / التمرد عليه، والإنسان / الوحش، والوهم / القناعة، والإخلاص / الخيانة، واللغة/ اللغات.. لتصبح عملية التسمية "عالم بلا خرائط" عملية مبررة نصًا وتأليفًا؛ لأنها تسمية مستلبة من المتن نفسه الملبس الذي نفسده لو بحثنا في التواطؤ المشترك بين المؤلفين على التأليف المشترك أو مقصدية هذا التأليف التي لا تفارقك وأنت تقرأ اسمي المؤلفينِ على غلاف الرواية، وتنساهما تماما وأنت تقرأ نص الرواية، ومع ذلك لابد من أن تشعر بوجود لغتين مختلفتين.

سأتناول في هذه القراءة ثلاث مسائل تنطلق من قاعدة أساسية هي: البحث عن إمكانية ترتيب الأوراق اللغوية، أو في الأقل محاولة رسم الخرائط بين الروائيين لتوجيه النص في ضوء القراءة أو التلقي الأسلوبي، لا في ضوء تاريخانية أو مضامين ما تنتجه الرواية..والمسائل الثلاث هي:

الأولى: هل هناك ضرورة لترتيب اللغة ؟وما جدوى هذا الترتيب إذا اعتبرنا عملية الكتابة أصلاً تستمد مشروعيتها من هذا الخلط وفي ضوئه ؟.. وحتى لو تناسينا موضوعة ترتيب اللغة، فإنه لا بد من توقع وجود أزمة منهجية تثار لدى المتلقي الواعي عن طبيعة التأليف المشترك والأسس التي تم التمويه من خلالها لإرباك عملية تصنيف اللغة إلى لغتين.

الثانية: ما مدى إمكانية إيجاد علاقة بين هذه الرواية المشتركة وثلاث روايات عربية أخرى مشتركة هي: "القصر المسحور" لطه حسين وتوفيق الحكيم، و"ألوان الحب الثلاثة" لعبد السلام العجيلي وأنور قصيباتي، و"القضية رقم 13" لمجيد حسيسي وفرحات فرحات؟!!

الثالثة: ما الوسائل المتاحة لدينا كقراء، التي قد تفضي بنا إلى التعلق بلعبة الفصل بين اللغة المشتركة وتحويلها إلى لغتين مختلفتين دون الاستعانة بأية أقوال صادرة عن المؤلفين في هذا المجال.. إذ لو حاولنا الاستعانة بما يقوله الروائيان عن الطريقة التي تم بها التأليف

المشترك؛ فإن المسألة ستصبح محسومة، لكنهما يدركان أن أية محاولة منهما في هذا الجانب قد تكشف أسرار اللعبة السردية، فتفسد فضاء الرواية الملبس بكل تأكيد من جهة التأليف.. وربما كانت المناهج الألسنية والأسلوبية والبنيوية والتفكيكية من أهم المداخل التي تساعد القارئ المتخصص على توقعات الفصل بين اللغتين لإحالة كل لغة إلى صاحبها بشكل غير حاسم، ولتكوين وجهة النظر الأقرب إلى المنطقية الأسلوبية الفاصلة بين لغتين من الناحية التنظيرية في مثل هذه الدراسات أكثر جدارة من أية منهجيات أخرى نفسية أو اجتماعية أوتاريخية.

سنحاول أن نقول أفكارًا، نتصورها مهمة في هذا الفضاء الخاص بالكتابة المشتركة.

ثانياً: المأزق المنهجي في اللغتين

نص الرواية -كما نعرف- هو نص التعددية في اللغات والرؤى والأجناس، وهو غير نص الشعر الذي يقدم غالبًا أحادية اللغة والرؤية والجنس. ومع ذلك فإنه من المفترض أن يكون للرواية مؤلف واحد ينشئ النص المتعدد أو المفتوح، لكي يبقى الفاعل الرئيس واحدًا في التفكير وفي الاختيار أيضًا.

إذ فيما يخص ضرورة ترتيب اللغة والأزمة المنهجية المتوقعة في قراءة رواية اشترك فيها اثنان، فإنه يجب علينا بداية أن نعترف بوجود منهجيات مختلفة في تناول هذه القضية، فالمناهج البنائية والتقويضية والجمالية واللسانية والشكلية وما شابهها... لا تقرّ بأية احتفالية ما بالمؤلف أو بالمؤلفين؛ لأنها مناهج تتكئ نسبيًا على نظريات تغييب المرجعيات، ومن ضمنها موت المؤلف أو تغييبه أو عده علامة تتكشف من خلال تكشف علامات النص اللغوية دلاليًا وجماليًا. لكن المناهج النفسية والاجتماعية والسيرية، فإنها بلا شك قد تجد نفسها أمام مأزق واضح يحتاج بداية إلى حل أو تبرير لظاهرة الاشتراك هذه، لتتمكن بعد ذلك هذه المناهج من التفاعل مع هذا الخطاب الإشكالي الجامع بين لغتين ونفسيتين ورؤيتين، إلى آخر ذلك من هذه الثنائيات التي تفصل بين اثنين فتجعل الخطاب خطابين شئنا أم أبينا.

ومن هنا، قد تجد مثل هذه المناهج المتفاعلة مع أحادية التأليف في تاريخها المنهجي أنها بحاجة إلى الاستعانة ببعض المقاييس الأسلوبية كي تحاول التفريق بين الأسلوبين أو اللغتين لتصل إلى صيغتي التأليف المنفصلتين، لتتمكن بعد ذلك من تبرير مقولاتها النفسية والاجتماعية؛ لأنها مناهج قائمة على وعي/ لا وعي الشخصية الواحدة/ المؤلف الواحد، وأنها لا تعترف إلا بوجود صيغة واحدة أو بوجود رؤية وحيدة هي صورة المؤلف الواحد في مثل هذه النصوص، حتى وإن كانت ذات تعددية نصية.

وما دام هنا وراء النص / اللغة مؤلفان فيهما من التناقض والاختلاف أكثر مما فيهما من المشترك والتساوي، فإن موقف بعض المناهج النفسية بالتحديد سيبدو محرجًا تجاه وجود عقدتين نفسيتين مولدتين لحركية الإبداع في الرواية المشتركة، بدلاً من فرضية وجود عقدة واحدة. كما يحدث ذلك، أيضًا، تجاه فرضيتي وجود رؤيتين متناقضتين على سبيل التنظير للحياة أو لرؤية العالم من وجهة نظر الجدلية التاريخية التي تجعل الكاتب جزءًا من الجماعة، ومن هذه الناحية قد تصبح الروح الجامعة بين مؤلفين روح الانتماء لطبقة واحدة، لكنها روح غير مبررة منطقيًا؛ لأن المتغير الإبداعي بينهما أهم من المشترك الذي من الممكن أن يكون شعارياً في أحيان كثيرة.

وإذا كانت المناهج النفسية قد تعودت في جوانبها التحليلية أن تمدد المؤلف على سرير المرض، فإنها ستشعر بالعبء وهي لا تعرف من ستمدد من الاثنين في صياغة لغوية ملبسة..إلا أنها قد تخرج من هذا المأزق إلى تمديد البطل في سياق التطور النفسي الذي نجده عند جورج طرابيشي -على سبيل المثال.ومعنى تمديد البطل الروائي أو الشخصيات الروائية هو التخلص نسبيًا من إشكالية البحث عن مؤلف واحد من بين المؤلفين، ومن ثمّ الخروج من المأزق بمحاولة التوفيق في صيغ المقاربة بين ليبرالية جبرا وراديكالية منيف، أو بين سياق روايات جبرا السابقة واللاحقة لهذه الرواية، وروايات منيف في الإطار نفسه.

ومن ناحية أخرى، يجب علينا افتراض أو توقع أو تمحك إشكالية خاصة ناتجة عن التأليف المشترك الذي يصبح بكل تأكيد عبئًا على الثقافة، عندما يأتي من جهة المسألة الإبداعية، وبالتحديد عندما يكون في مجال الرواية النص الإبداعي "الغول" كما أطلق عليه

أحد الروائيين، والذي من غير المستساغ أن يكون هذا النص مشابهًا للبحث القابل للتشارك، رغم أننا بدأنا ننصت مؤخرًا في كثير من الشهادات إلى وجود نمط الرواية/ البحث، مثل: "مدارات الشرق" لنبيل سليمان، ورواية "نساء الظل" لسحر خليفة، وهي موضوع بحثها الذي نالت به درجة الدكتوراه من الولايات المتحدة الأمريكية.

ثم إن الدراسات القليلة التي اطلعت عليها، و تناولت "عالم بلا خرائط"، انقسمت قسمين:

القسم الأول: حاول أن يهتم بإشكالية التأليف المشترك مظهرًا عدم الرضا، لأن مثل هذا التأليف أوقع الناقد في مأزق منهجي، ومن ذلك ما يقوله عبد المجيد الربيعي: "بعد استقرائي لهذه الرواية الشيء الأخير الذي أود أن أسجله هو رغبتي أن لا أرى من يقوم بتقليد تجربة "عالم بلا خرائط" حتى لا تصبح موضة"[1]، وجاءت قراءته تحاول كشف المفارقة بين اللغتين للتفريق بين الأسلوبين الروائيين في الرواية.

أما محسن جاسم الموسوي فقد دعا إلى تناول هذه الرواية بجد وحذر في الوقت نفسه، لأنها عمل أخذ من روايات الكاتبين سمات عديدة سجلت بصماتها في مواقع مختلفة[2]. وقد حاول في قراءته للرواية التعامل معها كنمط من أنماط السيرة الذاتية للبطل التي تمتزج فيها سيرتان، محاولاً الهروب من السيرتين الخاصتين بالمؤلفين إلى السيرة الأحادية التي يمكن قراءتها كما يقول على أساس أنها لوثة الشخصية المركزية"[3]، وهي شخصية "علاء السلوم"، حيث نتوقع هنا قيمًا إنتاجية جمالية فعلية في القراءة المنفصلة عن التأليف، لأنها محاولة لقراءة البطل أو الشخصية الروائية بعيدًا عن التأليف، بعد التنبيه إلى أهم المفاصل المختلفة التي تفصل بين الروائيين، إذ إنه حدد بعض صفات "جبرا" الأسلوبية والمعلوماتية، مثل الاهتمام بتواريخ العوائل والرؤى الجمالية والأفكار العميقة، وانشداده إلى أزمات الشخوص وعقدهم المعقدة والجدل في الكتابة وصراعات الأجيال والقيم.. ثم حدد بعض

---

(1) مجيد الربيعي: أصوات وخطوات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1984، ص 259.

(2) الرواية العربية النشأة والتحول، ص271.

(3) نفسه، ص 278.

صفات "منيف" مثل: الحزن، والرفض، وإعلاء الإنساني، والاهتمام بالمتغير الاقتصادي والتوثيق ومصير المثقف والصراع الفكري الفئوي.. ثم يشير إلى الصفات المشتركة بينهما، مثل ربط المحدود بالأزلي، والمكاني بالشاسع[1].

وقد كتب صبحي الطعان قراءة مهمة للفصل بين لغتي "عالم بلا خرائط"[2]، فقسم الفصول بين المؤلفين متحدثًا عن الطريقة التي تمت بها الشراكة والعبارات التي نقّلت الفصول بينهما، مستقرئًا بعض الصيغ التي لديهما في رواياتهما الأخرى التي دخلت في "عالم بلا خرائط"، ومن ثمّ قدم مقاربته الرئيسة في مجال الفصل بين اللغتين، وذلك بتشكيل ثلاثة حقول دلالية لكل منهما، هي عند منيف:حقل الجسد الذي يختزل مقولات المرض وتعذيب الذات والآخر والألم، وحقل الذاكرة الذي يختزل ذاكرة التفاصيل وذاكرة الخيبة وذاكرة القهر، والحقل التناصي الذي يختزل مفردات وأسماء من نصوص أخرى للكاتب.. وهي عند جبرا:حقل الجسد الذي يختزل مقولات اللذة والشبق والمشاكسات الأنثوية، وحقل النسيان الذي يختزل إتقان النسيان وتجاوز التفاصيل، وحقل اللغة الذي يختزل اللغة الحارة واللغة الحالمة واللغة الكونية[3].

والقسم الثاني: لم تشغله هذه الإشكالية لأنه قرأ الرواية بعيدًا عن التأليف متأثرًا بالمناهج النقدية الحديثة، وهذا ما فعله سامي سويدان عندما قرأ الرواية ضمن سياقي "دلالات بنية المعنى" و"زخارف الحبكة الروائية للسرد متفاعلاً مع الرواية في إطار قتله للمؤلفين، ومستفيدًا من المنهج البنيوي الشكلي، لذلك تناسى قضية الفصل بين اللغتين، ولم تشكل هذه القضية لديه أهمية تذكر[4].

---

(1) نفسه، ص ص 274-279.

(2) نشرت الدراسة في المدى عدد11، 1995. وقد استفدت منها مؤخرًا بعد الندوة التي قدمتها، وذلك عندما بدأت أعد هذه القراءة للنشر.

(3) مجلة المدى، العدد11، 1995، ص 133.

(4) سامي سويدان: ابحاث في النص الروائي العربي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1991م، ينظر دراسته عن الرواية، ص ص255-292.

وفي السياقين المنهجيين السابقين تصبح الكتابة النقدية مشروعة، سواء أحتفلت بالفصل بين اللغتين كضرورة منهجية، أم آثرت وحدة اللغة داخل الرواية لمصلحة قراءة بنية العمل في وحدته الكلية.

وفي الفقرة التالية، سنحاول التعرف إلى طريقة التأليف المشترك أو ترتيب أوراق الكاهنة "سيبيلا"، الذي اتخذ أربعة أساليب مختلفة، كما تهيأ لنا من خلال نماذج أربع روايات متوافرة لدينا في هذا الجانب، في مجال الكتابة السردية العربية المعاصرة.

ثالثاً: في كيفية التشارك بكتابة الرواية

لدينا أربعة نماذج روائية للتشارك في الكتابة، وهي مرتبة تاريخيًا: "القصر المسحور"(1936) لطه حسين وتوفيق الحكيم، و"ألوان الحب الثلاثة" (1973) لعبد السلام العجيلي وأنور قصيباتي، و"القضية رقم 13" (1975) لمجيد حسيسي وفرحات فرحات، "وعالم بلا خرائط" (1985) لجبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف.

ولعل البحث عن التكنيك الذي تم به التشارك هو الذي يجعل طريقة كتابة الرواية الواحدة تخالف إلى حد ما الطريقة التي تشكلت بها الرواية الأخرى، ومن ثمّ يمكن أن نصف بإيجاز طرق التشارك في الكتابة الروائية على النحو الآتي:

أولاً: في "القصر المسحور"[1] نستطيع أن نفصل بين ما كتبه الروائيان على حدة، وذلك بعد أن طبعت صورة طه حسين أو توفيق الحكيم على الفصول المكتوبة إشعارًا بإحالة الفصل إلى صاحب الصورة، وقد كانت البداية لطه حسين الذي كتب الفصلين الأولين، ثم خضعت الفصول التالية للمبادلة بينهما، علما بأن ما كتب في الفصلين الأولين اللذين يلتقي فيهما الراويان(طه حسين و توفيق الحكيم) بشهرزاد التي خرجت بحاشيتها من العراق إلى إحدى القرى الفرنسية السياحية.. ونجد مشكلة شهرزاد - كما تخبر طه حسين - أنها لم تعد

(1) طه حسين وتوفيق الحكيم : القصر المسحور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1997.

تعرف للنوم طعمًا بسبب الهم والأرق، وأن علاجها يكمن في أن يقص رجل ما عليها الحكايات، كما كانت تفعل مع شهريار في الماضي[1].

ومع حضور توفيق الحكيم نجد الفرصة مناسبة لتفرض عليه أن يتولى هذه الوظيفة رغم أنفه، خاصة بعد أن كتب مسرحيته "شهرزاد"؛ فأصبح عارفًا بتفاصيل حياتها. فمن من هذه الإشكالية تنطلق الرواية لكتابة الحوارية الأدبية الثقافية بين الواقع والتخييل، إعجاباً بشهرزاد التي سامرت ملكًا جاهلاً غشوماً ألف ليلة وليلة[2].

ثانيًا: في رواية " ألوان الحب الثلاثة"[3] التي كتبت بلغة واحدة لا يظهر فيها نمطية اللغتين، جاءت مسألة الاشتراك صورية من جهة عبد السلام العجيلي الذي أخبرني، مشكورًا في رده على رسالة بعثتها إليه، أستوضح فيها أمر التشارك بينه وبين أنور قصيباتي- فذكر أن اسمه وضع على الرواية بتصرف شخصي من أنور قصيباتي، وأن دوره في كتابة هذه الرواية من جهة المشاركة الفعلية لا يتجاوز أن عرض عليه قصيباتي الرواية قبل طباعتها، فقرأها وسجل عليها بعض الملحوظات، ومن ثمّ كان نشر اسمه على الرواية تصرفًا خاصًا من مؤلفها الأصلي(أنور قصيباتي) لأجل إعطاء الرواية الشهرة أو السمعة المناسبة، عندما يجد القارئ عليها اسم الروائي الشهير "عبد السلام العجيلي"، ومن هذه الناحية نفهم أن ما فعله أنور قصيباتي هو نشر لاسمه المغمور بجانب اسم "عبد السلام العجيلي" المشهور، أو صاحب التاريخ الروائي المعروف عربيًا- في أقل تقدير.

ثالثًا: في رواية "القضية رقم 13"[4] التي تتكون من ثمانية وعشرين فصلاً، يمكن أن تسهل من إمكانية التشارك بالتساوي بينهما، لكن لغة الرواية جاءت لا تكشف عن وجود كاتبين، وإنما هي لغة واحدة، حاول فيها الروائيان أن يصوغا قضية إجرامية؛ تحوَّل فيها

---

(1) " قالت في تهالك وفتور:علة أخذت تعتادني منذ حين، هي ضيق الصدر الذي يلم بي إذا جن الليل، فيحرمني الراحة، ويحول بيني وبين النوم. وليست في الدنيا شهرزاد أخرى تستطيع أن تذود عني هذا الضيق، وتسليني عن هذا الحرج، وتقص عليّ من القصص ما يدعو إلى النوم، كما كنت أفعل أنا مع شهريار في سالف الأزمان". نفسه، ص22.

(2) نفسه، ص48.

(3) أنور قصيباتي وعبد السلام العجيلي: ألوان الحب الثلاثة، دار العودة ودار الكندي، 1975.

(4) مجيد حسيسي وفرحات فرحات : القضية رقم 13، القدس، 1975.

المدرس القروي الشاب البسيط المحب بفعل سيطرة مومس عليه إلى مجرد قاتل لامرأتين ورجل، يستحقون القتل على أفعالهم الشريرة، لكنه مارس فعلهم نفسه مستَغَلاً من الآخر، لتنتهي الرواية بسؤال مفتوح صرخ به البطل "رمزي"، وهو: "هل أنا مجرم؟" بمعنى: هل الإنسان الخير يغدو مجرمًا عندما يقتل المجرمين، وهو يدافع عن حبه وإنسانيته؟!. ولم يتوافر لدي أية إشارة عن طبيعة التشارك بين الروائيين في هذه الرواية، رغم أن الإشارات التاريخية الرابطة بين الكاتبين، وهما من "دالية الكرمل" بفلسطين المحتلة، تشير إلى أن المؤلف الفعلي للرواية قد يكون هو "فرحات فرحات"، صاحب هذه التجربة الأدبية الوحيدة في حياته والقريبة من اختصاصه وعمله في مجال الجريمة وسلوك الأحداث، وأن الآخر مجيد حسيسي الشاعر صاحب الأسلوب الأدبي المعروف، ربما كان له الدور الحاسم في إعادة صياغة الرواية أسلوبيًا، مما مهد لمشاركته الفنية الفعلية في إعادة كتابة الرواية بطريقة مختلفة عن كتابة فرحات لها.

رابعًا: أخيرًا، تجيء رواية "عالم بلا خرائط" التي تختلط فيها اللوحات(الفصول) السردية بين المؤلفين، لتكشف عن نمط جديد للتشارك الفعلي الملبس المتكافئ المهم في الكتابة السردية، وهو نمط كتابي، رغم ما فيه من تمويه في الكتابة، إلا أنه يبقى هنالك احتفاظ كل من الروائيين بلغته الخاصة داخل الرواية المشتركة، لتصبح إمكانية التفريق بين اللغتين ممكنة عندما تجيء من خلال معرفة طبيعة لغة أحدهما أو كليهما، ليتسنى إحالة لوحات الرواية إلى نمطين مختلفين نسبيًا، نكتشفه داخل الرواية، وأيضًا عن طريق ما روي من أخبار عن طبيعة هذا التشارك، كما يظهر ذلك من وصف جبرا لعملية التشارك بينهما؛ على أنها كانت قائمة على أساس التناغم بينهما، مما ساعد على تداول فصول الرواية بينهما لكتابتها بطريقة مجدية ناتجة عن معرفة أحدهما بالآخر معرفة جيدة، حيث كتب جبرا فصلها الأول وأعطاها لمنيف، وهكذا حدثت الكتابة المشتركة بالتناوب بعد أن بدأت الكتابة بطريقة لعبية، ثم تحولت إلى فعل جاد؛ كما يظهر من قول جبرا التالي: " لما سرنا مسافة أدركنا أن القضية صارت جدًا، وقلنا أوله دلع وآخره ولع.. بدأنا كلعبة ثم سارت المسألة جدية. عندها قعدنا نناقش أنفسنا ونناقش الشخصيات ونوعها، وما نريد أن نقوله... وقضينا حوالي سنتين لا نفكر إلا بهذه

الرواية، ولا نتحادث إلا فيها، ونلتقي كل يوم حولها. وأؤكد لك أن الأحاديث التي تبادلناها لو سجلناها لكنا كتبنا أكثر من رواية، لكانت ربما أهم من الرواية التي كتبناها. تبادلنا أفكارًا كانت جدًا مثيرة لنا، وكانت النتيجة أننا شعرنا أنه يستطيع اثنان أن يكتبا رواية معًا علـى أن يكون بينهما هذا التفاهم العميق وهذا التناغم الحميم"[1].

ومن الممكن الحديث عن خيط من التشابك التاريخي في التأليف المشترك من جهة الرواية بين مجموعة الروايات المشار إليها، ولعلنا نكتفي هنا بالإشارة إلى صيغة التأثر بين "عالم بلا خرائط" و"القصر المسحور"؛ إذ إن مسألة التشابه بينهما مسألة واردة، بل تتأكد من خلال التناص الفعلي بين الروايتين، وهناك محاولة جادة حاولت أن تصل إلى نتائج أساسية في هذا المجال اعتمادًا على كون "القصر المسحور" هي التي مهدت لـ"عالم بلا خرائط" وأثرت فيها[2]، على نحو التشابه الموجود في دلالة العنوانين: القصر المسحور / عالم بلا خرائط، فالسحر ضد الخرائط، وغياب الخرائط هو السحر بعينه. كما نجد في متني الروايتين احتفالاً خاصًا بالكتابة عن الكتابة الإبداعية (لغة النقد في الرواية)، حيث يلتقي الرواة بأبطال رواياتهم مثل التقاء علاء السلوم بأبطال روايته " النوارس واحتراق الأشجار" في "عالم بلا خرائط".. كما يلتقي توفيق الحكيم كشخصية روائية بأبطال مسرحيته "شهرزاد". فالراويان توفيق الحكيم وطه حسين كاتبا رواية "القصر المسحور" وراوياها ينطلقان من منطلق الدمج بين العالم الروائي التخييلي و العالم الواقعي الإبداعي، الذي نجده في قول الراويين: " لقد حضر صديقنا توفيق الحكيم إلى هذه القرية... ومنذ انتهى إلينا كثر الحديث بالطبع عن "أهل الكهف" و"شهرزاد" و"عودة الروح"، وما يتصل بذلك كله من الأدب والنقد والإنتاج والتقصير"[3]. ومثل هذا الدمج الحواري بين الكتابة والواقع نجده جزءًا مهمًا من رواية "عالم بلا خرائط ". يضاف إلى ذلك التشابه بين الروايتين في التأثر بأسلوب "ألف ليلة وليلة" الذي يعتمد على الحكاية داخل

(1) جهاد فاضل : أسئلة الرواية:حوارات مع الروائيين العرب، الدارية للكتاب، (د.ت)، ص 100.

(2) ينظر: دراسة محسن جاسم الموسوي التي بعنوان: "الرواية العربية بين الموروث والواقع" في كتاب دراسات في القصة القصيرة والرواية : تحرير أحمد خلف وعائد خصباك، دائرة الشؤون الثقافية العامة، آفاق، 1986، ص ص 197-205.

(3) القصر المسحور، ص17.

الحكاية لمواصلة الحكي بالحبكة المتعددة إبعادًا للسيف رمز الموت في الروايتين كما هو حال شهرزاد مع شهريار في "ألف ليلة وليلة".

والطريف في الأمر أن "الموسوي" يذهب إلى القول بأن عنوان "عالم بلا خرائط" مأخوذ من متن "القصر المسحور"، وبالذات من قول الحكيم في القصر المسحور عن شهريار: "أيسألني أنا عن اسم مملكته، وكيف لي أن أعرف.. ولست ادري أين مملكته ولا أين موقعها من خريطة العالم"[1]. وهذا الاستنتاج لا يمكن أن يكون بعيدًا عن وعي كلا الروائيين (جبرا ومنيف) أو أحدهما، في الأقل عند المقارنة بين الروايتين المتشابهتين في كثير من مواقع التناص.

وإذا عددنا تجربة "القصر المسحور" هي المحفز الرئيس لكتابة "عالم بلا خرائط"، فإن المسألة المحورية ستبقى تتركز في السؤال التالي عند قراءة أية رواية من الروايات المشتركة، وهو: هل مقصديه التأليف تؤثر سلبًا في الجانب الإبداعي في الرواية المشتركة ؟ بمعنى أن تكون هذه المقصدية في التأليف الواعي إفساداً للكتابة، بحيث تصبح الرواية مخططاً شبيهاً بالبحث النقدي الذي تحوّل فيه اللغة السردية إلى سياق لعبي ملبس للمتلقي بترصد غير مقنع فنيًا وجماليًا؟

لعل الفرق الأساس بين روايتي "القصر المسحور" و"عالم بلا خرائط" هو إعلان طه حسين والحكيم عما كتبه كل منهما بإثبات صورة كل منهما على ما يكتب، وكانت البداية لطه حسين؛ حيث كتب الفصلين الأولين، ثم خضعت الفصول التالية لما كتب في هذين الفصلين اللذين يلتقي فيهما الراويان طه حسين والحكيم بشهرزاد في إحدى القرى الفرنسية السياحية. وفي المقابل لم يعلن جبرا ومنيف عن الفصل بين لغتيهما في الرواية.

تبدو اللغة في رواية "عالم بلا خرائط" تحاول أن تتسامى على المنطق والعقل، وأن تمتلك شاعريتها ولعبيتها السردية المثيرة، بما يتوافر فيها من خليط عجيب للأجناس الأدبية والتكنيكات السردية المتعددة، ما يجعل من حركية السرد حركية دائرية، ومن الكتابة قدرة متنامية في الوهم والغرائبية، بحيث لا يمكن الاطمئنان إلى وجود لغة مستقرة؛لأنها لغة ذات

---

(1) دراسات في القصة القصيرة والرواية، ص204.

تعددية في البنيات السردية والأصوات الاجتماعية، والأجناس غير الواعية والواعية، والأحلام، والرسائل، وملفات الطب النفسي والتحقيق في الجريمة، والملاحق والنصوص الروائية والمسرحية والشعرية، والحكايات الأسطورية والخرافية... لنجد "عالم بلا خرائط" خطابًا غولاً في جسد رواية مفتوحة على الأجناس والأساليب والقراءات كافة، وهي لا تمتلك خرائط منظمة ترتب الحدود بين الأشياء المختلفة، باعتبار أنّ مسألة الترتيب هذه تعدّ مسألة خاصة بالقارئ أو بالمتلقي، وهي مسألة شاقة إلى درجة كبيرة، قد لا تمكّن هذا المتلقي من إنجاز حكاية منطقية أو مقنعة بشأنها، لأنّ كل الأشياء فيها ممكنة الحدوث وفي الوقت نفسه غير ممكنة في عالم سردي أسطوري عجيب، أصرّ فيه الروائيان على توليد الإشكاليات العميقة التي تجعلنا نتناسى في أثناء قراءة الرواية أبعاد الحديث عن الفصل بين لغتين متوقعتين في "عالم بلا خرائط"؛ لأن اللغتين تتحولان تلقائيًا إلى لغات كثيرة هي لغات الشخصيات المنفصلة ديناميًا عن المؤلفين دلالة وفنًا؛ إذا تعاملنا مع الخطاب الأدبي ضمن سياق نظرية إبعاد المؤلف أو تغييبه لمصلحة تفعيل الخطاب السردي نفسه لغةً وشخصيات وزمكانية.

ومع ذلك تبقى مسألة الفصل بين اللغتين مسألة مهمة، عندما تتحول إلى مسألة الكتابة النقدية التعليمية الأكاديمية، وحينئذ قد نتوقع أنها ستشغل الباحث الفني، في الوقت الذي قد لا تشغل فيه القارئ المتمتع بقراءة النص السردي، بل ربما لا تخطر على باله إشكالية الفصل هذه مطلقًا.

رابعاً: مغامرة الفصل بين لغتي الاشتراك الأدبي !!

إن طريقة الفصل بين لغتي التأليف لا لغات الشخصيات في رواية ملبسة مثل رواية "عالم بلا خرائط" لجبرا ومنيف، تعدّ مغامرة يطول شرحها، لكن من الناحية المبدئية يمكن الاعتماد على عنصرين رئيسين في هذا الجانب لتحقيق الكشف المبدئي عن اللغتين، وهما: أولاً المقارنة بين لغتي عالم بلا خرائط وبين لغتي روايات جبرا ومنيف الأخرى....وثانيًا متابعة التمايز اللغوي في مستوى لغتي(لغة) "عالم بلا خرائط"، لأننا نستطيع من خلال عدة

إشارات التمييز بين اللغتين ابتداء من مستويات المفارقة الأسلوبية بين الجمل والفقرات وانتهاء بالأسلوبية العامة لكلا الكاتبين.

ولكن ما جدوى هذا كله؟ ربما حبًا للمعرفة !! وربما تحقيقًا لمنهجية أكاديمية!!

إن هناك تمايزًا واضحًا بين جبرا ومنيف، وهذا أمر قد يكتشفه القارئ المتخصص المطلع على أعمالهما. فلغة جبرا لغة صوفية ثقافية مشبعة بالجسدية والتخييل المتنامي في الوهم، ومن ثمّ فهي لغة شعرية أقرب إلى التكثيف والتوتر والوصف المحلق كما يقول الربيعي[1].

أما لغة منيف فهي ميالة إلى الشفافية التاريخية وإلى الخرافيات والقصص المستمدة من "ألف ليلة وليلة"، وإلى التعلق بلغة الاغتراب والسخرية والنقد المبطن والاندماج مع الواقع، ويصور الربيعي أيضًا هذه اللغة بقوله إنها الجملة الصافية التي تؤدي دورها على أتمّه[2].

ومن هذا المنطلق الأسلوبي يمكن التأكيد على أن الرواية ذات لغتين، لهما فضاءان دلاليان مختلفان؛ حيث الفضاء الأول هو فضاء العلاقة بين شخصيتي علاء السلوم ونجوى العامري الجانب الخاص بجبرا إبراهيم جبرا؛ لأنه موجود بشكل خاص في رواياته "السفينة" و"صيادون في شارع ضيق" و"البحث عن وليد مسعود" و"يوميات سراب عفان"...والفضاء الثاني هو فضاء تاريخي أسري خاص بشخصيتي شهاب السلوم وحسام الرعد، وهنا فضاء منيف اللغوي.

ومن الطريف أن نجد جبرا إبراهيم جبرا بعد صدور رواية "عالم بلا خرائط" بثلاث سنوات يصدر روايته "الغرف الأخرى"؛ وهي رواية تختلف عن رواياته السابقة، وعندما سئل عن هذا الاختلاف قال: إن هذه الرواية خرجت من عباءة روايته الأولى "صراخ في ليل طويل" أول رواية كتبها عندما كان في مدينة القدس عام 1946، ونشرها عام 1955، يقول في ذلك: "أنا لما انتهيت من "الغرف الأخرى" فجأة انتبهت أن هذه الرواية هي قصة ليلة واحدة.

---

(1) أصوات وخطوات، ص 253.

(2) نفسه، ص 253.

وإذا بي أعود أربعين سنة إلى "صراخ في ليل طويل" التي هي أيضاً قصة ليلة واحدة، والروايتان هما في الواقع نوع من الصراخ"[1].

وهو إن كان محقًا في هذه المقولة من ناحية التشابه بين الروايتين في الحجم والتكنيك، فإن الأمر يكاد يختلف من جهة أخرى، تحديدًا من ناحية تفسير علاقة هذه الرواية برواية "عالم بلا خرائط"، إذ تشعرنا رواية "الغرف الأخرى" أنها أقرب إلى لغة منيف، وكأنها مثلت إعادة صياغة للجزء المخبوء الذي أخذه منيف من رواية "عالم بلا خرائط"؛ حيث بقي جبرا مختزنًا قناعاته الخاصة بما كتبه الآخر؛ ليخرجها فيما بعد في رواية خاصة به.

كما إن رواية أخرى بعنوان "قصة حب مجوسية" لعبد الرحمن منيف، تشبه إلى حد بعيد أسلوب جبرا في كتابته السردية، ومن هنا نستطيع الجزم بأن للروائيين أسلوبين مختلفين إلى حد ما في رواية "عالم بلا خرائط"، مع كون جبرا ومنيف قادرين على أن يمتلك أحدهما أسلوبية الآخر، لكن يبقى جبرا هو الأكثر بروزًا من الناحية الأسلوبية في رواية "عالم بلا خرائط"؛ لأنه كاتب لوحات الرواية الثلاث الأولى، وهذا ما جعل تنامي الرواية اللاحق رهين الكتابة الأولى أو البداية التي بدأها جبرا، الذي وصف حال بداية الاشتراك بينهما بقوله: "أنا بيني وبين نفسي قعدت أكتب رواية جديدة. كتبت منها صفحات ثم توقفت. وكالعادة كان عبد الرحمن منيف يسألني: ماذا كتبت ؟ لأن من عادته أن يحرضني على الاستمرار. فقلت له كتبت هذه الصفحات، وأريد أن أقرأها لك.قال: هات. قرأتها له. وفجأة، وكان خاطرًا فجائيًا جدًا، فكرت فقلت له: ما رأيك أن تكتب الفصل اللاحق لهذه الرواية. فضحك. ضحك وأخذ الأوراق مني وقال هاتها لشوف. وقال: آخذ الأوراق للبيت أقرأها ونشوف النتيجة. أخذ الأوراق للبيت وبالفعل جاءني بعد يومين ثلاثة بفصل آخر. قرأت هذا الفصل فكان فيه ما حفزني على أن أكتب فصلاً لاحقًا فكتبت. قرأه فكتب فصلاً لاحقاً..."[2].

---

(1) أسئلة الرواية، ص97.

(2) نفسه، ص100.

والفرضية الأخيرة المتسرعة بالنسبة إلينا، والتي يمكن تفعيلها، فيما بعد، لتحديد اللغتين هي لعبة التوقع، وهذه اللعبة يمكن القول بخصوصها: إن جبرا كتب اللوحات الثلاث الأولى والرواية تقع في ثلاث وأربعين لوحة، ثم كتب عبد الرحمن منيف اللوحات الثلاث التالية... وهكذا بالتعاقب التبادلي حتى تمت الرواية التي بين أيدينا، ومع ذلك فإن هذا التوقع لا يمنع من التداخل في اللوحات من الناحية العددية، بحيث يمكن التأكيد على أن الكتابة تمت في إطارية حجم اللوحات لا في عددها.. لتصبح ملاحقة تتبع التفريق الدقيق بين اللوحات غاية غير مجدية، إلا في مجال ممارسة لعبة المناهج النقدية اللسانية والأسلوبية والشكلانية.. ومع ذلك يمكن من الناحية المبدئية المعتمدة على بعض الإشارات الأسلوبية تقسيم اللوحات بين الروائيين، دون حسم نهائي، على النحو التالي[1]:

لوحات جبرا هي: 1-2-3-8-9-10-14-15-20-21-22-27-28-32-33-37-38-39-40-42 -43 - مرفق.

لوحات منيف هي: -4-5-6-7-11-12-13-16-17-18-19-23-24-25-26-29-30-31-34-35-41-36- ملحق.

ومن خلال تتبع مضامين هذه اللوحات، سيظهر لنا أن فضاء جبرا هو العلاقة بين نجوى العامري وعلاء السلوم، وبخاصة اللقاءات العاطفية والحوارات الأدبية والفلسفية بينهما.. في حين يتشكل فضاء منيف من سيرة حياة علاء السلوم التاريخية وتاريخ الأسرتين الكبريين (السلوم والعامري) وتاريخ عمورية وسيرة حسام الرعد وأدهم..

وهنا يمكن أن نقول: إن رواية "عالم بلا خرائط" متكاملة التكوين، وعالمها الذي تصوره هو عالم فيه تنوع، وفيه كيانات المدينة والأسر والثقافة والذات...ما يشكل علامة مهمة في تكوين جبرا ومنيف الاغترابي؛ حيث الرواية تشكيل فعلي للاغتراب مكانيًا وزمانياً ووعيًا

---

(1) هناك خلاف بين ما توصلت إليه وما توصل إليه الطعان؛ حيث إن مقاربته نسبت اللوحات التالية لجبرا، وهي: 1-2-3-8-9-13-14-16-20-21-22-23-24-26-27-28-32-34-37-42-43-التقرير...واثبت اللوحات الأخرى لمنيف. ينظر المدى، ص131.

ثقافيًا وإشكاليًا فلسفيًا؛ لكونهما يعيشان مغتربين في "عمورية" في الرواية المستمدة تاريخيًا من إثم عمورية إحدى القرى الست المدمرة في زمن النبي لوط عليه السلام.

وقد نتفق مع صلاح فضل وهو يرى بأن الحكاية هي المظهر الديناميكي للسرد[1]، ولكن المشكلة التي تواجهنا هي الكشف عن هذه الديناميكية في رواية مثل رواية "عالم بلا خرائط" المليئة بالحكايات، وهنا قد نجد أنفسنا في مأزق حقيقي إذا حاولنا أن نقدم تلخيصًا جيدا للرواية؛ لأنه لا يمكن تلخيص وقائعها كما نلخص رواية ذات حبكة واحدة؛ فيها حكاية واحدة متسلسلة.. يضاف إلى ذلك إشكالية تحديد أو شرح عناصر الشكل الروائي الذي يعد عمومًا من أكثر جوانب الرواية سعة وأقلها امتثالاً للقواعد والقيود[2] كما يرى بعض النقاد.

ومن ثمّ لعل الطريقة الفضلى للتعامل مع أية رواية من هذا النوع، هي أن نحدد زاوية معينة للمداخلة، وذلك كأن نبحث عن رؤية للعالم في هذا الخطاب الروائي كصياغة كلية تفضي إلى الكشف عن "محاولة المؤلف في تلخيص رؤيته للوجود أو على الأقل نظرته إلى الحياة اليومية"[3]. ومن هذه الناحية يمكن أن نفهم المشترك بين منيف وجبرا بالنظر إلى أنه العامل الحاسم في تبرير هذه الكتابة المشتركة بينهما.

وهكذا لا بد من تحديد قضية جزئية ما للبحث عن التشارك في مستوى الحكاية أو مستوى الخطاب (القول) في سياقات: الحكاية، و الأحداث، والشخصيات، والمكان، والزمان، والمرجعية، والموروث الحضاري.. وأن نبحث أيضًا في الجزئيات التي تحدد الرواية فعليًا، وهي "روائيتها أي تميزها كشكل روائي فني (...) بالنظر إلى اللغة الروائية من حيث قدرتها على رفع ما تحكيه إلى لغة توحي بأكثر من الحكاية وبأبعد من مكانها ومرجعها أو بأبعد من الحادثة وشخوصها الفاعلين"[4]. ونرى عن طريق بعض هذه الجزئيات مدى إمكانية المفارقة بين الروائيين في مجال الفصل بين اللغتين كمغامرة ثقافية معرفية.

---

(1) صلاح فضل :بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، 1992، ص 314.

(2) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1990، ص ص 7-8.

(3) كولن ولسون: فن الرواية، تر محمد درويش، دار المأمون، بغداد، 1986، ص 173.

(4) يمنى العيد: الهوية بين الحكاية والرواية، مجلة الآداب، بيروت، السنة41، ع1، 1993، ص12.

وإذا كان التكوين الدلالي الموحد في "عالم بلا خرائط"، يستمد وجوده من نظريات التلقي بعيدًا عن عملية التشارك في الكتابة، فإن تحول هذا البحث الدلالي الموحد إلى بحث دلالي مزدوج مليء بالمخاطر، بالنظر إلى أن المفارقة بين الكاتبين دلاليًا مسألة معقدة؛ لأن الكتابة عن الدلالات والرؤى تتجسد إنتاجيًا من خلال الانتماء إلى النص، ويصبح الانتماء إلى أي من الروائيين في الرواية من جهة الدلالات مسلكية غير سوية لفهم طبيعة التشارك في المستوى الدلالي، دون نفي إمكانية ذلك.

وفي ضوء مقاربة التكوين الدلالي المتكامل النصي في "عالم بلا خرائط"، يصبح للحكاية في الرواية منطق ابتعادها عن كل من الروائيين؛ لأنها أصبحت تتمظهر في شكل مستقل يمتلك خصائصه الذاتية التي لا علاقة لها من الناحية الوظيفية بالمنتجين أو الكاتبين، دون أن ينفي هذا كون العلاقة الهيكلية أو الشكلية اللغوية المصنوعة قادمة من روائيين مختلفين ومتشابهين في الوقت نفسه. ومن هذه الناحية التي تؤمن باستقلالية الدلالة وباستقلالية منطق الحكاية، قد لا يصبح هنالك مبرر أن نقول عن الرواية "إنها عملية شد الحبل بين مبدعين كبيرين لا يتنازل فيها أحد منهما للآخر"[1]؛ لأن مثل هذا الشد التنافسي هو اعتراف من عالم الشخصيات المتَّفَق عليها في زمكانية متَّفَق عليها بلغتين مختلفتين -بكل تأكيد- شكليًا لا دلاليًا.

ولا يسعنا في النهاية إلا القول: إن أية مقاربة شكلية لـ"عالم بلا خرائط " ستعنى بالدرجة الأولى من الناحية اللغوية بالتفاعل مع هذه الإشكالية المهمة(إشكالية الفصل بين اللغتين)، خاصة أن الخطاب الأدبي عودنا على أن يكون لمبدع واحد، باستثناء الخطابات الأدبية الجمعية الشعبية المجهولة المؤلف والمتعددة الرواية..

وإذا اتفقنا من الناحية النقدية الشكلية على أننا استطعنا الوصول إلى لغتين مختلفتين في هذه الرواية، وأن هذا الوصول يمثل -في أقل تقدير -أكثر من خمسين بالمائة من الحقيقة الفعلية للتأليف المشترك، فإن هذا يعني مبدئيًا إنهاء لإشكالية الغموض في التشارك الذي قد يُفسَّر على أنه الظاهرة العبثية في الخطاب الروائي أو الظاهرة المترفة، التي تجعل من روائيين

---

(1) المدى، ص 139.

يغامران في لعبة تشارك لا تقنع المتلقي المتوقع دوما لأحادية الـتأليف في الكتابـة الإبداعيـة؛ لكونها خطابًا حميمياً نابعًا من الذات الواحدة لا المتعددة، وهذا مـا يفـسر نـدرة التـشارك في الإبداع، وحتى هذا التشارك يمكن إحالته على غير التشارك الاندماجي في المحصلة، كمـا هـو الحال في رواية "عالم بلا خرائط" والروايات الثلاث الأخرى المشار إليها في هذا البحث.

الفصل السابع

شهرزاد الجديدة والجذور التراثية الفنية في السرديات الحديثة

رواية "عالم بلا خرائط"

وقصة "عالم بأجنحة فضية" نموذجاً

الفصل السابع

شهرزاد الجديدة والجذور التراثية الفنية في السرديات الحديثة

رواية "عالم بلا خرائط" وقصة "عالم بأجنحة فضية" نموذجاً

1- مدخل:

هناك دراسات كثيرة تناولت الجذور التراثية في الخطابات السردية المعاصرة في مستويات حددت سلفاً أو تركت مفتوحة، إلا أنها إجمالاً حاولت أن تحدد مساراتها في فضاءات الأنساق الأسطورية والشعرية والحكائية والأدبية والثقافية عموماً.

والرواية كـ(جنس لا يعلن حدوده) [1] تعد من أكثر الأجناس الأدبية كسرًا للمألوف وانخراطًا فيما يسمى تجاوز الأشكال التقليدية، لكنها تحاول دائماً استلهام التراث وتوظيفه.

ويبدو أن دراسات الثمانينيات والتسعينيات كانت أكثر إلحاحاً على تفعيل السرديات المعاصرة من خلال ربطها بالتراث، وذلك انطلاقاً من قاعدة شعبية تراثية مهمة، يلخصها محسن الموسوي في كتابه "ثارات شهرزاد" بقوله: "إنه كما شاغلت شهرزاد السلطان المتجبر بالقص، يشاغل الإنسان المعاصر نفسه وكذلك الآخرين بالكلام للإبقاء على عقله إزاء العدم والصمت المقلق والمريب الذي يترصده بعشرات الأقنعة والوجوه" [2].

هناك روايات كثيرة ومجموعات قصصية أكثر حاولت أن تفعّل بنيتها أو بنياتها السردية من خلال تكثيف العلاقة أو الصلة بالتراث، بحيث يتحول جسد السرديات وروحها إلى درجة من الوعي الحقيقي بهذا التراث جذراً وقناعاً ومادة متكاملة؛ كما نجد ذلك في روايات: "الزيني بركات" للغيطاني، و"الليالي" لنجيب محفوظ، و"رامة والتنين" لأدوار الخراط، و"الجارية والدراويش" لابن هدوقه، و"بدر زمانه" لمبارك ربيع، و"المتشائل" لإميل حبيبي.... إلخ.

---

(1) نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد، دار حوار، اللاذقية، 1994م، ص 118- 119.

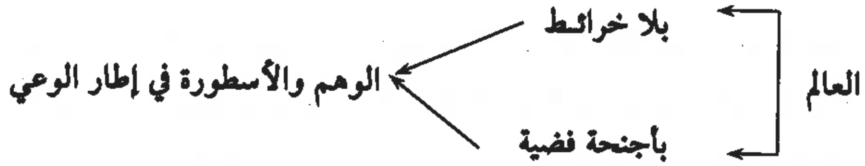
(2) محسن الموسوي: ثارات شهر زاد، دار الآداب، بيروت، 1993م، ص13.

إلا أنَّ هناك سرديات قد نجدها للوهلة الأولى بعيدة عن التراث، وإذا تعمقنا فيها نجدها عميقة الصلة بماضيها السردي، وهذا بالتحديد ما نحاول تبيانه من خلال قراءة رواية "عالم بلا خرائط"[1] لجبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف، وقصة "عالم بأجنحة فضية"[2] لأميمة خميس بصفتهما خطابين يبدوان أكثر اتصالاً بالمعاصرة من الاتصال بالتراث، لكنهما خطابان عميقا الصلة من الناحية الفنية بالتراث.

2- انفتاح العنوان والحكاية الإطارية:

يشكل العنوان كما يرى أحد النقاد بداية الحكاية، كما إنه يعين مضمونها، بل قد يختصر مسارها، به تنهض وتتكون، وتلم شتات أجزائها، فهو جبهتها ومحركها الأول[3].

من خلال هذا التوصيف تتشكل صفة العالم في الخطابين وبالتحديد من غياب الخرائط أو غياب الأنسنة (من الإنسان) إفضاء إلى حضور الوهم والأسطورة كأهم سمتين تقيما العوالم القديمة أو التراثية الموغلة في البعد في العالم المعاصر الاغترابي بشكل حاد:



ولعل توحد عالمي الخطابين في الوهم والأسطورة هو الإشارة الفعلية إلى غياب ديناميات الوعي الواقعي (الخرائط)؛ أي ديناميات اللحم والدم والريش، حيث حلول أجنحة الفضة أو التباسها.

وهذا الغياب الخاص بترسيم معالم الخرائط والأنسنة يفضي كشيفرة دلالية إلى معاناة الوعي من تورط العالم الموضوعي بالغرابة الضاغطة سلباً على وعي الكتابة الإنتاجية أو الذات التي تقع على مسؤوليتها أعباء رؤية العالم وتوصيفه، ابتداء من اختيار العنوان الذي

---

(1) جبرا إبراهيم جبرا، وعبد الرحمن منيف: عالم بلا خرائط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1982م.

(2) أميمة خميس: والضلع حين استوى، دار الأرض، الرياض، 1413ه.

(3) فريد الزاهي: الحكاية والمتخيل، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991م، ص 12.

تستحقه وانتهاءً بالإقرار بأهمية ديمومة استعداد أي خطاب أدبي لتقـديم عـدة مـشاريع مـن القراءات والاحتمالات.

إن لدى الخطابين رفضاً للعالم الواقعي، وهو رفض يظهر من خلال تحويل هذا العالم إلى عالم غرائبي بوساطة التخييل والتعمية والأسطرة.

ولعل وقوع عين المتلقي على العناوين هو إعلان لتوجيه الوعي أو وعي التلقـي إلى التعلق بالحكايات التي تتشكل من خلال عوالم فنتازية ذات فضاءات شاسعة غير محـددة، وفي الوقت نفسه غريبة التكوين والملامح.

إن الوعي المعرفي لدى كل إنسان يَمتلك من خلال أحلامه ومكتسباته قـدرةً علـى تشييد العوالم الحكائية المتداخلة في نهـج الحكايـة داخـل الحكايـة، فنجـد رحـلات الـسندباد والبساط السحري والطيور العملاقة والخيول الطائرة والتشكيلات السحرية -بـشكل عـام- تشكل أفقاً مستقصداً للتخلص من واقعية الحياة و سردياتها التاريخية المملة، سعياً إلى ترسـيم عوالم بلا خرائط أو عوالم متشكلة من أجنحة غير عادية (سحرية).

هكذا يتشكل البطل الروائي (علاء الـسلوم) في روايـة "عـالم بـلا خـرائط" مـن طينـة الوهم والتخيلات، عندما يغدو كائناً روائياً، يـدخل في محـاورة جدليـة مـع أبطـال روايـات كتبها، حيث تتداخل الحكايات التي تفضي -بكـل تأكيـد- إلى الواقـع الغـرائبي بـصفته أهـم عنصر في تشكيل الأجناس الـسردية، الـتي لم تعـد تهـادن هـذا الواقـع الـذي تحولـه الكتابـة السردية إلى تشكيلات من الاغتراب والغرائبية.

وهذا ما نجده -أيضاً- في شخصية "إنعام" بطلة قصة "عالم بأجنحة فضية"، التي تـتشكل هي الأخرى من مجموعة من الحكايات المتداخلة التي تفضي إلى تصوير حالـة كتلـة الأحـلام التي كانت تتشوق إلى الطيران بأجنحة فضية.. ثم تتلاشي الأحلام تدريجياً معلنة بـأن الواقـع يجب أن يصرّ على واقعيته الخانقة المناقضة للحلم أينما كـان هـذا الواقـع. ولعلنـا مـن هـذا التصور نقدر قيمة الوعي الفني الذي يقدمه هذان الخطابان السرديان، عندما يـضعان المتلقـي في سياق تخييل التخييل، وتخييل التخييل هو تجاوز لتخييل الواقع إمعاناً في الغرائبية. وتخييـل التخييل -أيضاً- يعدّ أهم لعبة سردية داخل "ألـف ليلـة وليلـة" أو داخـل بعـض الحكايـات

الشعبية القصيرة. وهذا ما يطلق عليه في النقد المعاصر السرد الإطاري أو الحكي داخل الحكي على طريقة شهرزاد في "ألف ليلة وليلة"، الذي تكون مهمته الأولى أن يفعّل السياق السردي من خلال تعددية الأصوات واللغات وتعددية الفضاءات والرؤى.

3- الفضاء المكاني ولعبة الأسطورة:

إن جوهر عنواني الخطابين هو العالم. والعالم علاقات اجتماعية وطوبوغرافية. فإذا كانت العوالم قد رسمت على أساس هرمي، فإن العالمين في الرواية والقصة القصيرة جاءا في سياق الانهيار، لذلك تحطمت تيمات الخرائط وفاعلية الطيران، ومن هنا يصبح الإنسان هو الجوهر الفعلي المشكل للطيران أو المشكل للخرائط، ولأنه إنسان غير سوي فقد أصبحت صورة العالم الذي يرسمه صورة مشابهة له، على طريقة" أن بيت الإنسان امتداد له، فإذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان"[1].

ويعد المكان بعداً أساسياً في العملية الإبداعية، بل إننا نجده أحياناً يشكل بطولة الخطاب، كما يتجلى ذلك في روايات "فساد الأمكنة" لإبراهيم أصلان، و"زقاق المدق" لنجيب محفوظ، و"الحي اللاتيني" لسهيل إدريس.

ويبدو هذا المكان السردي يختلف في طبيعته التكوينية عن أي مكان واقعي نشاهده أو نعرفه، وذلك لأن الروائي أو القاص وهو يصور الواقع لابد أن يخرج به إلى عالم التخييل؛ ليخلق عالماً جديداً تتشكل أبعاده من اللغة النفسية والاجتماعية بالدرجة الأولى. ومن هنا نجد كل روائي أو قاص يحاول أن يمارس رفض الواقع؛ ليؤكد الانزياح الإبداعي الذي يفعل التخييل؛ بمعنى أن يُدخِل المكان في مخزون الأسطورة أو توصيفه ببعض الملامح الأسطورية التي تلقى قبولاً ما في نفسيات التلقي التي ترى في الإبداع عموماً خروجاً عن المألوف. وبذلك يصبح المنظور الذي تتعلق به رؤية المبدع للكون والحياة هو وحده القادر على تحديد أبعاد الفضاء المكاني، ومن ثمّ القادر على رسم طوبوغرافية جديدة ذات تماس مع الواقع الفعلي، ما يحقق دلالات الخطاب وتماسكه الأيدلوجي.

---

(1) ويليك ووارين: نظرية الأدب، تر محيي الدين صبحي، 1972م، ص288.

نجد أنّ فضاء المكان في الرواية والقصة معاً هو المدينة. والمدينة كما نعرف شكلت بعداً سلبياً في الإبداع المعاصر؛ لذلك استدعيت مدينة "عالم بلا خرائط" من الوعي التراثي فتسمت باسم "عمورية" إحدى المدن الست التي دمرت بعد أن عصت لوطاً - عليه السلام. كما تعد مدينة القصة القصيرة مستخلصة بدورها من الوعي المعادي للمكان. فهي مدينة تقتل الأحلام عندما لا تقدم لإنسانها -في المحصلة -غير الوهم.

ولعل المشكلة الرئيسة التي تكمن في المكان بالدرجة الأولى، تعود إلى بنية التناقض في الإنسان نفسه، فهو إنسان عاصٍ أو مشوه، تحيط به مجموعة من الأمكنة التي تتدرج من الجلد إلى اللباس إلى الغرفة إلى السكن إلى المبنى إلى الحي إلى المدينة[1]... التي تعدّ البعد الذي يشكل مكان الرؤية لهذا العالم المبثوث في السرد/ القص.

جاءت مدينة عمورية في رواية "عالم بلا خرائط" مدينة آثمة، مثلها مثل عمورية القديمة، يصفها علاء السلوم بطل الرواية بقوله:

"توصلت في مرحلة من المراحل إلى أن عمورية هي التي خلقت فيّ وفي الآخرين هذا المقدار الهائل من القلق والشك (...) هذه المدينة التي تتحدث بصوت عالٍ عن الفضيحة طابعاً عملياً يتحدد بمقدار الربح والخسارة(...) تحيل الناس خلال فترة قصيرة إلى مخلوقات مشوهة عاجزة أقرب إلى الحيوانات الداجنة"[2].

لكن هذا الاغتراب الشديد بين البطل ومدينته لا يدفع إلى الهروب من هذا المصير التراجيدي، وإنما هو دعوة دائمة إلى البحث عن التوازن[3]، والإصرار على فهم مأساة المدينة وإعادة تشكيلها دون الإنسياق السلبي لها:

"لا يمكنني أن أتخلى عن مدينتي، لا أتصور للحظة، أن تحارب عمورية وحدها بدوني وأن أبقى بعيداً أو متفرجاً وفي وريدي دم ينبض. وأنا بقدر ما أكرهها أعشقها، لكن لا أستطيع أيضاً أن أكون جزءاً من الجوقة أو مخدراً يتخدر به الآخرون"[4].

---

(1) يوري لوتمان: مشكلة المكان، تر سيزا قاسم، مجلة الف، ع6، 1986م ص80.

(2) عالم بلا خرائط، ص80.

(3) حسين المناصرة: المدينة والمثقف: البحث عن التوازن في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، جريدة الجزيرة، ملحق الأحد الثقافي، ينظر شهري شباط وآذار 1995م.

(4) عالم بلا خرائط، ص83.

سيطول الأمر لو تتبعنا العلاقة الحميمة أو العميقة بين عمورية القديمة وعمورية الحديثة؛ لذلك فإن المهم هنا أن نؤكد أن عمورية المعاصرة تحولت في السرد إلى مدينة أسطورية، بعد أن أصبحت رمزاً للتشوه في العالم. إنها من وجهة نظر البطل"أكبر مدينة مشوهة في العالم (...) جاءت الأحوال السهلة لتفسدها، لتشوهها فلم تحتفظ بالماضي. ولا استطاعت أن تدخل المستقبل، وظلت تستعير من الآخرين وتكدس، ولم يمر وقت طويل حتى تتفجر من التخمة"[1].

وعلى النسق نفسه تجيء مدينة قصة "عالم بأجنحة فضية": هي" ملفعة بالفرح ومهاوي الحزن. حياة تشبه المدن الجميلة المختلفة من نافذة الطائرة أو في "الكرت بوستال" لكنها شيء مختلف في الواقع. ليست شيئاً بشعاً، لكنه لا ينتمي بصلة إلى حلم مسبق، شيء يشبه القوافل الطويلة التي تنطلق بحثاً عن الذهب، فتحصد لوثة الذهب رؤوس الرجال"[2].

وفي هذا الإطار نجد المدينتين في صياغتين أسطوريتين تراثيتين، تحملان صراعاً حاداً بين الحلم بمدينة رومانسية وبين الواقع المليء بالشرور. وبذلك نجد الصراع بين الحلم والرمال الذهبية ينتهي بانهزام الحلم الذي لم يعد قادراً على التحليق بأجنحة فضية"[3].

إن البحث عن بعد مكاني موضوعي في الخطابين أمر لا يمكن تحققه إطلاقاً؛ لأن وعي الكتابة هو وعي اللغة الغرائبية التي تحرص على رسم عالم له أبعاد الوعي الثقافي الأكثر حساسية في تصور الأشياء وتصويرها. ولعل صفة التناقض بين الأشياء في الأسطورة أو التخييل أكبر بكثير من حالتها في الواقع. وعلى هذه الأسس جاءت فضاءات العالم في الخطابين فضاءات تفضي إلى المدينة الأسطورية التي تمتلئ بإشكاليات النهاية والخراب، حيث تدمر الملامح الإنسانية لمصلحة المصالح المادية أو الآلية...إلخ، وهو ما أكده الوعي الرومانسي أو الطوباوي تجاه المدنية الحديثة رمز المعاصرة، وفي الوقت نفسه رمز التخييل عن المدن القديمة، كما جاءت في حكايات شهرزاد!!

---

(1) نفسه، ص ص83-84.

(2) والضلع حين استوى، ص9.

(3) نفسه، ص10.

4- أسطرة اللغة وتهشيم الزمن الواقعي:

يعمد السارد إلى تشكيل المجال الأسطوري في القص؛ "ليستوعب فائض التجربة في الواقع المحدود الذي أصبح من العنف، بحيث لم يعد يتسع لتجربة الذات العريضة الممتدة"[1].

والبعد الأسطوري في السرديات الحديثة ليس مقتصراً على توظيف الأساطير لتؤدي وظيفة"مستوى من الوعي، ومستوى من فهم العالم بغية تفسيره وتعليل ما هو موجود وكائن من تجلياته"[2] فحسب، وإنما تعني من ناحية أخرى أن تتحول اللغة الإبداعية إلى صوفية أو غرائبية أو كأنها إشارات أسطورية أو بدائية، وذلك من خلال رؤاها ودلالاتها؛ لأن الأسطورة "تنبجس من صلب الواقع حتى لكأنها جزء منه. مما يكون له كبير التأثير في المتلقي الذي تصيبه الحيرة والذهول فيلبث متذبذباً بين الرفض والقبول"[3]. حينئذٍ يمكن أن نقرأ رواية – على سبيل المثال رواية"موسم الهجرة إلى الشمال" – وكأنها رواية أسطورية من الجلدة إلى الجلدة؛ وذلك لامتلائها بالبدائية البشرية والصراع الأسطوري بين ثقافتين، وخاصة في مستوى العلاقات الجنسية، مثل النص التالي:

"وجاءت لحظة أحسست فيها أنني انقلبت في نظرها مخلوقاً بدائياً عارياً، يمسك بيده رمحاً، وبالأخرى نشاباً، يصيد الفيلة والأسود في الأدغال"[4].

هناك مواقع كثيرة ومساحات لغوية متعددة في رواية "عالم بلا خرائط"، تفضي بنا إلى أنساق أسطورية، سواء من خلال تقديم الشخصيات وابتداعها أو من خلال لعبة الرواية نفسها... فاللغة تكتسب دلالات محيرة وحساسيات عوالم غير واقعية، هي أقرب إلى أن تكون إيحائية رامزة، قائمة على مشاهد متوازية، وجعلها تعويذة شاعرية وصور عنف"[5].

فمنذ بداية رحلة القص أو زمنه نجد البطل "علاء السلوم" في معمعة من الفوضى المرضية: "اللذة الألم، الرعب، إنها تعود كرؤية شهوانية، كرؤيا محرمة حادة، متوترة، قاهرة،

---

(1) نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة (د.ت)، ص193.

(2) صدوق نور الدين: النص الأدبي، دار اليسر، الدار البيضاء، 1988م، ص54.

(3) صلاح الدين بوجاه: الشيء بين الجوهر والعرض، المؤسسة الجامعية، بيروت، 1993م، ص166.

(4) موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة، بيروت، ط14، 1987م، ص41.

(5) محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، ج1، دار حوار، اللاذقية، 1993م.

فتكثف اللذات واللوعات التي فعلت بها أعوام مضت، خلت انقضت، أسمع موسيقى، أعضعض جسداً جميلاً، تملخني أيد شرسة، تعذبني أصوات، تجرني إلى الأعماق، وتتهاوى قصائد كالحمم المتساقطة.. هل كنت ألتهب ولا أحترق، هل كنت افترس ولا أنتهي، هل كنت أغوص في اللجج الهادرة ولا أغرق"[1].

فإذا عددنا أسطرة اللغة أهم جزئية في آلية الجملة السردية في الكتابة الحديثة، فإن تحول بنية السرد إلى بنية شاعرية هو جزء مهم في سبيل تحقيق الفضاء الدلالي بالدرجة الأولى، على حساب تهشيم الزمن الواقعي أو الاعتيادي في السرديات الحديثة، وهو الذي جعل بنية الحكاية/ الحبكة الهرمية مغيبة؛ ليحل مكانها عالم متداخل من الحكايات والمعاني التي يصعب تنظيمها في سياق وحيد أو متوحد في الانتظام. وهذا فعلاً ما نجده في خطابي "عالم بلا خرائط" و"عالم بأجنحة فضية"؛ إذ تغيب الحكاية المعهودة، ويحل مكانها لغة التداعيات الشعرية ذات الآلية الأسطورية المغيبة لواقعية الزمن، الذي يتحول بدوره إلى زمن توهمي أو خرافي أو عبثي أو منزوٍ وراء تشبث الكتابة بالدلالة أو البحث عنها.

5- أسطرة الصيغ:

وضع كاتبا (جبرا ومنيف) رواية "عالم بلا خرائط" في بداية الرواية أسطورة عرافة كوماي، ذات الأصل البابلي، التي أحبها أبولو، فمنحها قدر ما حملت في يدها من الرمل عدد سنين حياتها، ولما لم تطلب مع السنين استمرار الصبا والجمال؛ فإنها عاشت عجوزاً سنوات طويلة تكدس الأوراق أمام كهفها، وقد كتبت على كل ورقة حرفاً، فإذا جاءها طالب معرفة، أعطته حفنة من الأوراق وطلبت منه أن يرتبها ليعرف جوابها[2].

إنّ هذا الاختلاط في الأوراق من الناحية الأسطورية هو الذي أوجد الاختلاط في أوراق الإبداع من الناحية الفنية، ولكن تحت قناع أو منظور أسطوري. فالروائيان غامرا بلعبة تقطيع السرد وتنوعه، وذلك من خلال الاعتماد على صيغ متعددة في الحكي

(1) عالم بلا خرائط: ص11.

(2) نفسه: ص9.

والتوصيل، منها: تنوع الضمائر والأصوات، والتداعي، ووجهات النظر، والمنولوج الداخلي، والاسترجاع، والتتابع، والسيرة، والمذكرات، والخطابات الإبداعية، والتقارير والملفات، والمشاهد الدرامية، والوقفات الوصفية... إلخ.

تبدو السرديات التراثية متعددة الصيغ، هذا ما نجده في "ألف ليلة وليلة" بالذات. ومن المعروف أنه "عندما تحتوي السرود أجناساً تعبيرية، تكون قادرة على الاتساع للتعددية اللسانية، تماماً كما اتسعت حكايات شهر زاد كذلك، مفصحة عن حياة متشابكة يختلط فيها الكلام"[1]. وكون حكايات شهر زاد حكايات إطارية[2] نجد في المقابل أن صيغ الحكايات الإطارية تعد من أهم صيغ السرد التجريبي المعاصر. والكاتب عموماً كما يقول جبرا إبراهيم جبرا"ما زال فيه شيء من حكواتي ألف ليلة وليلة مركباً على راوٍ جديد. يتأمل في شرعية وجودنا في هذا العالم. فالكتابة الروائية تنظم علاقتنا مع العالم على نحو تقليدي. في حين أن جذورنا ما زالت ضاربة في التراث"[3].

ثمة من يعرّف الرواية على أساس أنها: "نتاج التمزق (أو) تضع نفسها على الدوام في صف القطيعة"[4]. ومثل هذا التصور نجده يشكل كينونة "عالم بلا خرائط" التي تفضي في أعماقها إلى التمزق الأسطوري في المكان واللغة والشخصية.

وتتضمن قصة "عالم بأجنحة فضية" حكاية هامشية للغاية، حيث يُعطَّل السرد من أجل تفعيل الوصف المشهدي، وتشكيل جمل شاعرية تمتلك أهم عناصر الصياغة المجازية القائمة على التشخيص والتجريد والأسطرة والترميز والتشبيه، وكأن القصة تتحول حيال ذلك كله إلى خطاب شعري شديد التكثيف، وكأننا مع هذا القص نعود إلى لعبية التصنيع اللغوي كما تجلت في المقامات، ولكن بطريقة مختلفة، حيث هناك السجع والجناس والطباق

---

(1) محسن الموسوي: ثارات شهر زاد، ص21.

(2) الحكاية الإطارية هي الحكاية داخل الحكاية؛ أي أن تتكون الرواية أو القصة من حكاية إطارية رئيسة عامة، تتخللها حكاية أو حكايات فرعية. والحكاية الإطارية في "ألف ليلة وليلة" هي حكاية الملك شهريار وشهرزاد ابنة الوزير، وهي حكاية محدودة الشخصيات والمساحة، لكن تتخللها حكايات كثيرة ترتبط بهذه الحكاية الإطارية.

(3) الإبداع الروائي اليوم (أعمال ومناقشات الروائيين العرب 1988م)، دار حوار، اللاذقية، 1994م، ص46.

(4) نفسه: ص30.

والإلغاز، وهنا الأسطورة والرمز والصورة، إلا أن هنـاك مـن يـرى في مثـل تـشبث الكتابـة بالتصنيع الجديد ميلاً إلى السلبية. يقول إدوار الخراط: "ألا يمكن لهذا اللعـب أن يفـتح البـاب لتاريخ جديد من اللعب، لتاريخ قد ينسى فيه بعض الكتاب الوظيفة الأساسية للكتابة، كمـا حدث للكتابة العربية في العصور الوسيطة"[1].

وبكل تأكيد، فإن تُحوّل النص السردي إلى قدرات لعبية يجعله غير منجز من ناحيـة البنيات السردية، لذلك يكتسب أهميته من خلال لغته المكثفة ومـن خـلال تعميـق دلالاتـه الإيحائية التي تشكل رواية عميقة للعالم.

ونقتبس من القصة النص التالي؛ للتدليل على تعطيـل الـسرد، وتفعيـل صـياغات التعلق بالوصف الأسطوري:

"وكانت هي من صبايا بيروت، وكـان الـوعي يـنهض وبـيروت تلـوح بـشال حريـر معطر. امرأة قفزت مـن الخيمـة العربيـة ووقفـت علـى حافـة الـشاطئ الفنيقـي الـصخري، تستطلع السفن القادمة وتدق شجر الأرز على قمة الجبل تعويذة تطرد الرفاة وتطارد النذير. كذلك هن صبايا بيروت كحبق الجبال أو كثلج أول الـصيف أو كجنيـات الزبـد البحريـات ينتظرن المواسم فيتفوقن عليها. هن دمى المدينة المسحورة اللائي يندرجن في الـشوارع فجـأة فتضيء الشوارع دروباً من نار ونور"[2].

6- الفانتازيا والتسريع الزمني:

يواجه المتلقي في رواية "عالم بلا خرائط" عالماً فانتازياً، مما يحيل حراك السرد إلى حراك خرافي توهمي، ومن أمثلة ذلك أن نجد بطل الرواية يدخل في صراع درامي حـاد مـع أبطـال رواياته.

---

(1) مهرجان قابس: ملتقى الروائيين العرب الأول، تونس واللاذقية، 1993م، ص101.

(2) والضلع حين استوى، ص7.

وبشكل عام، فإن إرهاف الرواية الفانتازية يكمن في تجريبيتها وما تخلقه من تعجيل كابوسي ومسخ للفضاء والزمن والشخوص[1]. والبطل علاء السلوم كما يقدم نفسه أو كما تقدمه إبداعاته أو يراه الآخرون هو شخصية كابوسية، وصلت به الأمور إلى حد أن يقتنع فيه بأنه قاتل ليلى العامري، ثم يقتنع بأنه لم يقتلها. وبذلك تنتهي الرواية من خلال بعض أوراقه في نهاية تبحث عن الخروج من العالم الوهمي الذي يعيشه إلى العالم الحقيقي: "ثمة سؤال واضح على كل إنسان أن يطرحه على نفسه، كما أطرحه على نفسي في هذه الأيام الصعبة المخيفة والعواصف على الأبواب: أين مكاني من هذا كله؟ هل سأجده؟ هل سأكون جديراً بالمستقبل؟"[2].

وفي قصة "عالم بأجنحة فضية" تسارع زمني يحيلنا على نموذج الخرافية، ليست الخرافية ذات البنية المتتابعة سردياً، وإنما على الخرافية المقطعة التي "لا تخضع لأسباب يغذيها التطور العضوي المتنامي للحكاية، وإنما توجدها صيغة مناقلة الحكاية بين الراوي والمروي له، وهي صيغة شفاهية، تعمل على تنسيق مجموعة في الوقائع التي تقع للبطل، وتعرضها بصفتها مشاهد تؤلف سلسلة من الأحداث (...) كما يجعل الحكاية الخرافية محضناً يخصب حكايات ثانوية كثيرة"[3].

فإنعام بطلة القصة القصيرة تسير في خط متسارع، بدءاً من كونها صبية تخطو خطوات لها خفة رقصة، وانتهاء بأن تصبح خَسَّة ذابلة منطفئة وباهتة. فهاتان الصورتان المتناقضتان بين البداية والنهاية تشكلتا من خلال استحضار المشهدين، لا من خلال تتبع تطور حياة إنعام.

---

(1) شعيب حليفي: مكونات السرد الفانتستيكي، فصول، م12، ع1، ربيع 1993م، ص94.

(2) عالم بلا خرائط، ص383.

(3) عبد الله إبراهيم: السردية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ص121.

7- البحث مفارقة:

من المهم تسجيل بعض المفارقات الأساسية بين السرديات الحديثة والسرديات التراثية، منها المفارقة في مستوى رحلة البطولة. فالبطولة الخرافية تسير ضمن مراحل محدودة؛ تبدأ من الطفولة والمحيط الأسري، ثم تأتي مرحلة الخروج في مغامرة ليحقق البطل بطولته، حيث تحدث عدة اختبارات تتيح له أن يتجاوزها، ثم يحدث تأييده بقوى سحرية تمكنه من تجاوز المخاطر، وتنتهي عادة رحلة المغامرة بنهايات سعيدة، مثل الزواج السعيد[1].

لكن أبطال السرديات الحديثة ينتهون في الغالب إلى نهايات غير مرضية، فهي نهايات مفتوحة أو مغلقة تعاني من الاغتراب والموت والضياع والاستلاب مع محاولات من التشبث الواعي ببعض الآمال.

وقص الحداثة إجمالاً- كما يقول بعض النقاد – هو بنيات مغامرة تعتمد التجريب والتغريب، تتلخص في عنصر الزمن، وتحاول إلغاء عنصر المكان، تقلل من شأن الحدث، والتشخيص السيكولوجي والتموضع الاجتماعي، تفجر اللغة، تلج عالم الحلم، وتهويمات تيار الوعي الداخلي، تنفي العاطفية والغنائية بل وتنفي الانفعال[2].

ويبقى ما بين التراث والسرديات الحديثة، وبخاصة في مجال حكايات شهرزاد، تواصل عميق في مستويات التجريب. إلا أن المفارقة كبيرة بين وعي الكتابة المعاصرة المفتوح على كافة أبعاد الكتابة الفنية وغير الفنية معاً، في حين شكل وعي الكتابة التراثية محدودية في هذا الجانب (باستثناء ألف ليلة وليلة) قياساً للمعاصرة في الكتابة السردية التي تظهر دائماً على أساس أنها تبحث عن التباس إشكالية الحكي في صياغات واعية ومنجزة.

---

(1) ينظر عن بطل الحكاية الشعبية، نبيلة إبراهيم، نظرية الرواية.

(2) ملتقى الروائيين العرب، ص17.

8- خاتمة:

لم تسع هذه المقاربة إلى استقراء توظيف التراث في الخطابين المذكورين كمعلومة ومضمون ودلالة.. بل هي محاولة لمعزفة بعض المؤثرات الفنية أو الجمالية التي ميزت السرديات الحديثة، التي يعتقد بعض الدارسين بشأنها أنها سرديات تجريبية انفصلت عن التراث، ولم تعد تحافظ على اتصالها بالمتلقي كما كان شأن السرديات التراثية أو التقليدية.

ولعل هذه المقاربة تصبح مجدية عندما تتواصل من الناحية النظرية مع مقاربة قدمتها من الناحية المنهجية حول علاقة السرديات التجريبية العربية بالتراث[1].

كذلك لعل استعراض أهم إشكاليات الوعي الفني بالتراث السردي في السرديات المعاصرة هو الإنجاز الحقيقي في التنظير للوعي التجريبي الذي يحقق تقديم نظرية نقدية في مجال السرديات ذات الصلة العميقة بالتراث، والتي حاولت أن تنهض أساساً أو تقدم خطابها تأسيساً على خطاب التراث وجمالياته تحت رؤية الوعي بأهمية التراث جمالياً وثقافياً.

وما تم تناوله من خلال الفضاء الأسطوري، والحكاية الإطارية، وتهشيم الزمن، والحركة الفانتازية هو جزء من فضاء العلاقة الجدلية الفنية بين السرديات العربية المعاصرة وثقافتها التراثية المتمثلة عموماً في خطاب 'ألف ليلة وليلة' وغيرها.

---

(1) حسين المناصرة: علاقة السرديات التجريبية بالتراث (مقدمة نظرية)، نشر في الملحق الثقافي الأحدي، جريدة الجزيرة، 1995م.

الفصل الثامن

فتنة السَّرد النِّسوي

قراءة في ثلاث قصص قصيرة سعودية

الفصل الثامن

فتنة السَّرد النِّسوي

قراءة في ثلاث قصص قصيرة سعودية

1. الحكي:

ثمة طرائق مختلفة أو صيغ متنوعة دخلت إلى آفاق السرديات المعاصرة؛ ما يعني التفنن المقصود بهذه السرديات؛ حتى تبدو دينامية مؤثرة في المتلقين، مما يعيدهم إلى حكايات جداتهم، أو إلى عوالم الطفولة المشبعة بقصّ المرأة، ولكنه في القصة القصيرة يسير في طرق تجريبيّة جديدة!!

فقد اعتمدت السرديات العربيّة التراثية أو الشعبيّة على صيغ حكي محدودة، لاتخرج -غالباً- عن صيغة التتابع القائمة على الرِّواية الغيرية أو الذاتية. لكن السرديات الحديثة فعّلت صيغة تعددية الأصوات في القص، فكسرت حدة وجهة النظر الواحدة، لمصلحة تفعيل الحوار، وتعدد وجهات النظر؛ نتيجة لتعدد الرواة، واكتشاف تيار الوعي، وتقطيع السّرد، والبداية من النهاية، والاستذكار أو (الفلاش باك)، والاحتفال بالتصوير... إلخ.

وبذلك استطاعت السرديات الحديثة أن تقهر مبنى الحكاية، أو بتعبير آخر حاولت أن تدمر المبنى التقليدي للحكاية، وأن تستبدل علاقات التتابع المعروفة فيها بعلاقات تداخل وتكرار، وأبقت – في الوقت نفسه- على متنها. وكل هذا كان نتاجاً لغاية تهدف إلى إحداث فرق في بناء الحكاية، والاستعاضة عنه بأساليب جديدة ومبتكرة[1].

في تراثنا نمطان من أنماط فتنة السّرد، أحدهما السرد الملحمي، الذي يضطلع به الرّواة الذكور، مثل رُواة السير الشعبيّة، أو رُواة المقامات، وفي هذا المجال نجد خطابات ذكورية في رواية سيرة عنترة، وسيف بن ذي يزن، وتغريبة بني هلال، ومقامات بديع

---

(1) عبدالله إبراهيم: المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990م، ص18.

الزمانالهمذاني... والثاني السّرد الخرافي، أو الحكي القصير، الذي تضطلع به المرأة من خلال حكاياتها للأطفال، أو حكايات الأساطير، أو حكايات "ألف ليلة وليلة"؛ حيث شهرزاد أبرع قاصّة/ ساردة في التاريخ البشري.

إنّ لعبة المرأة السردية هي في الأساس لعبة "خرّافيات" و"حواديت"، وقصص قصيرة... في حين تعد لعبة الرجل لعبة ملحمية عموماً، فلا يوجد من النساء من وصلت إلى ما وصل إليه نجيب محفوظ أو حنّا مينة- على سبيل المثال- دون تعميم.

وعلينا أن نأخذ بعين الاعتبار أن غالبية الأجناس الأدبية أضحت اليوم في حالة منفتحة، لا تفضي إلى علائقية بنمط الحكاية الهرمي أو مع القصيدة العمودية أو مع المقامة الهمذانية... إلخ. فالقصة القصيرة - على سبيل المثال- لم تعد تلك الحكاية ذات البداية والنهاية، أو ذات الشخصيّة الواضحة، أو الحدث الواضح، أو اللغة الواضحة، أو الزمكانية المحددة... إننا قد نجدها لا تتجاوز ومضة قصيرة جداً، أو مقاطع متناثرة، أو مقالة قصصية، أو نصاً شبيهًا بالخاطرة، أو قصيدة شاعرية... ومع ذلك، ما زالت هناك فتنة سرديّة في إبداع المرأة، حيث إنها حرصت على المحافظة على قصّها الأصيل، فحاولت أن يكون هذا القصّ مترابطاً متداخلاً، كما كانت تفعل شهرزاد...

تحاول هذه القراءة أن تقارب ثلاثة نماذج قصصية لكاتبات سعوديات في ضوء صراع البنى السردية، بحثاً عن التجريب والخروج من الثوب القصصي القديم.

لا شك في أنّ القاص أو القاصة عندما يلجأ أحدهما إلى التلاعب بصيغ السّرد، فإنه قد يلجأ متعمداً إلى التلاعب باللغة لإعطائها أبعاداً شعرية، تحاول أن تتلمسها ذهنية القص المعاصر المشبع بالشاعرية التي غدت قيمة أساسية في إدراك أهمية اللغة الأدبيّة المجازية نثراً أو شعراً.

إننا كمتلقين قد لا نكتشف جمالية النصوص السردية (غير المستقرة) في عناصرها الحكائية فحسب، وإنما قد تصبح لغتها ذات أبعاد مجازية مثيرة، تشكل أهم المداخل لقراءة النصوص الحكائية، بحيث تصبح مسؤولية المتلقي للقصص مشابهة لمسؤولية المتلقي للشعر، وهي مسؤولية البحث عن شيفرات النصوص اللغوية لتفسيرها. والشيفرة -كما يعرفها

رولان بارت- هي: "توزيع معين لعدد في الإشارات"[1] في نص أو خطاب.

ولأن إشكالية المرأة الرئيسة تكمن في أغلب الحكايات الوصفية في علاقتها بالآخر (الرجل)، فمن المهم التنبه لرصد هذه العلاقات، لأنّ هناك سلطات متعددة تجعل المتلقي مأخوذاً بالنصوص التي يقرؤها، ومن أهمها؛ صيغ السّرد، والإشارات اللغوية، والموقف من الرجل خاصة والعالم الموضوعي عامة.

وكل نص مهما كان نوعه أو جنسه الأدبي، فإنه يحاول التعلق بقدر من الجماليات التي تشد المتلقي، وهي الجماليات أو القدرات نفسها التي أطلق عليها رولان بارت مصطلح "لذة النص"[2]. وقديماً نظر ابن قتيبة إلى مقدّمات القصائد الغزلية من منظور هدفها الساعي إلى إثارة المتلقين ولفت أذهانهم إلى ما يريد قوله الشاعر[3].

بغض النظر عن تنوّع إشكاليات جماليات المتلقين في زمكانيات مختلفة، فإن هناك قدرات مثيرة في السرد، يمكن أن نتحدّث عنها من خلال العناصر الجمالية الآتية:

1. أبعاد التلاعب بصيغ السّرد.
2. اللغة وشيفرات القص.
3. الرّؤية والقص التسجيلي.

2. فوزية الجار الله: أبعاد التلاعب بصيغ السّرد

لعلّ قصّة "الصفعة الأولى بعد الألف" من مجموعة "في البدء كان الرحيل" لفوزية الجارالله[4]، تعد من أكثر القصص القصيرة تلاعباً بصيغ السّرد. هناك صيغة أساسية هي صيغة ضمير المتكلم: "خائفة.. مبعثرة..خجلة.. ورغم ذلك تتدفق خطواتي فرحاً.."[5].

---

(1) سعيد الغانمي : اللغة والخطاب الأدبي (اختيار وترجمة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993م، ص60.

(2) لرولان بارت كتاب بعنوان: "لذة النص"، انظر ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب – سوريا، 1992.

(3) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، دار الثقافية، بيروت، 1964، ص ص 20-

(4) فوزية الجارالله: في البدء كان الرحيل، نادي القصّة السعودي (الجمعية العربيّة السعودية للثقافة والفنون)، الرياض، ط1، 1991م. وقصّة "الصفعة الأولى بعد الألف" هي القصّة الأولى في المجموعة، ص ص9- 14.

(5) نفسه، ص 9.

من هنا تبدأ فاعلية السرد منذ البداية القلقة، حيث تسير الفاعلية لتشكل الشخصيّة الرئيسة تجاه نفسها والآخرين: "اليوم فقط سيعلمون أني لست متمردة ,وأني صالحة للحياء وأنني كالنساء. اليوم فقط سيعلمون أني مسالمة ومطيعة كقطة صغيرة عمياء!"[1].

تسترجع الرواية الماضي من خلال الدخول في الحوار، حيث يبدأ الحوار بمدخل منطقي: "الحوارات الماضية لا زالت تجلجل في أعماقي جميعها بتناقضاتها وخضوعها وذلها. الصوتان الضاربان في النفور يصحوان من جديد"[2].

وتخرج الصيغة إلى المونولوج الداخلي بعد عدة حوارات: "نفضت رأسي بعنف..ماذا أيتها الشقية هل عدت إلى الأسئلة.. إلى أحضان الجلاد؟"[3].

تخلصت البطلة من "الجلاد".. وهي تعيش حالة انتظار لبطل آخر في سياق خرافي، يتأكد من خلال التذكير بحكاية حذاء "السندريلا" أو حكاية الفارس الذي أيقظ بقبلته الفتاة الجميلة من غيبوبة النوم السحيق.

وينقطع السرد من خلال الوصف؛ "اشتدت الحركة في المنزل.. صوت الأقدام.. ثمة نظرات متبادلة...لا شك أنه الفرج!"[4].

وتتداخل الأزمنة الثلاثة، الحاضر "أخمديها.. [الأسئلة] اغمضي عينيك وتحسسي بكفيك.. بأصابعك..ألست امرأة"[5]؛ والماضي" (الله رب الخلق..) أتعثر بالعبارة ثم أعيدها.. كان بيتاً من الشعر أخلط فيه القاف بالخاء فلا استطيع نطقها..يا لبراءة الأطفال"[6]، حيث عالم الطفولة؛ والمستقبل: "فلتذهب كل الأشياء القديمة إلى الجحيم.. الثياب.. الأوراق.. الهموم..كل شيء لابد أن يكون جديداً متألقاً نضراً كوجوه الأطفال"[7].

(1) نفسه، ص9.
(2) نفسه، ص9.
(3) نفسه، ص10.
(4) نفسه، ص10.
(5) نفسه، ص10.
(6) نفسه، ص11.
(7) نفسه، ص11.

لا نبالغ إذا قلنا إنّ هذه القصّة القصيرة على قدر كبير من التلاعب بصيغ السرد، حيث يوجد أكثر من ثلاثين حركة سرديّة متداخلة متنوعة ومتكررة؛ إذ يمكن ترتيب البنية السردية على النحو الآتي:

ضمير المتكلمة (تتدفق خطواتي) – المونولوج الداخلي (أين أذهب) – ضمير الغائب (ينسج الضياع / سيعلمون) – الاسترجاع/ الفلاش باك (الحوارات الماضية) – الحوار (خمس شرطات) – المونولوج الداخلي (وحتى لو وجد المسمار) – ضمير المتكلمة (نفضت رأسي بعنف) – ضمير المخاطبة (ماذا أيتها الشقية) – مقطع وصفي (اشتدت الحركة في المنزل) – ضمير المخاطبة (لكنك قادمة) – المونولوج الداخلي (لم لا تكون..) – مقطع وصفي (ستشرع الأبواب) – مونولوج داخلي (أوه سأفارق..) – الاسترجاع (أتذكر جيداً) – ضمير المتكلمة (أفقد اتزاني) – ضمير المخاطبة (لماذا تخجلين) – مونولوج يستحضر الآخر (عيب عيب..) – ضمير المتكلمة (ولكني خجلة) – ضمير المخاطبة (انسحقت أحلامك) – ضمير المتكلمة (هرعت إلى المطبخ) – مقطع وصفي (الخادمة كانت) – حوار (ضعي وعاء الشراب) – ضمير المتكلمة (تعانق نظراتي) – المونولوج الداخلي (هل ثمة خطأ) – ضمير المتكلمة (أتخيل المستقبل) – مقطع وصفي (هي ساعة الصفر) – ضمير المتكلمة (تتلبسني موجات) – المونولوج الداخلي (إذن..) – ضمير المخاطبة (فيما تنتظرين) – ضمير المتكلمة (خف ارتباكي) [1].

كما يتضح من هذا العرض المتداخل للعبة السردية، فإننا أمام فضاء سردي متنوّع الصياغات، بل هو مؤرّق أو ملبس... يحمل قدرات غامضة، تحتاج إلى وعي وإدراك من قبل المتلقي؛ حتى يستطيع كشف غموض السّرد من خلال هذا التداخل المربك.

أما إشكالية القصّ/ السرد العميقة، فتكمن في أن "فارس الأحلام" المنتظر لم يأت، وهنا تتعمق المأساة، ولم نعد نرى في حياة البطلة سوى آثار صفعة حارة على وجهها، هي - بكل تأكيد- من شخصيّة الجلاد"، الذي ربّما يكون هو الزوج الذي انفصلت عنه. وبذلك تكون النهاية ذات بعد مأساوي عميق يائس: "امتدت أصابعي تزيل شيئاً ساخناً تماوج على

---

(1) نفسه، ينظر ص ص9-14.

صفحة خدّي، وحين كنت أزيله تحسست أثراً لموضع جديد، لصفعة أخرى لا زالت حـارة.. لاهثة.. مدوية كهذا الليل القاتم..!"[1].

وفي نهاية استعراض قصّة "الصفعة الأولى بعد الألـف"، نـدرك مـدى تـأزم البطلـة في العلاقة مع الآخر (الرجل)، ومدى قدرتها المتأزمة في البحث عن المستقبل المتأمل من خـلال استحضار الأسطورة أو الخرافية المتمثلة في البحث أو انتظار الأمير / الفارس / المنقذ.

وأزمة هذه البطلة هي البعد الأساس في تفصيل السّرد وتنوّعه، لأن هناك استخداماً واضحاً للأبعاد الداخلية، وبخاصّة النفسية للشخصيّة، ما أفـضى بالـسّرد القـصير إلى تقـديم شخصيّة حيّة متنامية قلقة متأزمة ذاتياً واجتماعياً.

وقد تولد هذا البعد الأساس (أزمة البطلة) في هذه القصّة مـن خـلال القـدرة علـى توليد أبعاد التلاعب بصيغ السّرد؛ بصفة هذا التلاعب تقنيـة سـردية جديـدة، تكـشف عـن قدرات لدى الساردة أو القاصة في التعبير المتنوع عن أزمة بطلتها في قصة قصيرة!!

3. أميمة الخميس: التلاعب باللغة

على عكس فوزية الجارالله جاءت أميمـة الخمـيس. حيـث قـدمت في قـصتها "عـالم بأجنحة فضية" من مجموعة "والضلع حيث استوى"[2] قدرة قصصية تجريبيّة حافلة بجمل شـعريّة أو بخطاب لغوي عميق الشيفرات.

فالقصّة المذكورة لا تحتفل كثيراً بحكاية سردية رغم أنها تحفل بصيغتين، هما: ضـمير الغائبة، وضمير المتكلمة، حيث توجد امرأتان؛ الراوية، والبطلة "إنعام".

تكتسب القصّة توهجها من خلال تقطيع السّرد وتحويله إلى مشاهد لغويـة، وتقـديم لغة متوترة عميقة نفسياً ودلالياً ومجازياً. لذلك يجد المتلقي نفسه أمـام نـص شاعري بكـل مقاييس النص الشعري. (غير الوزن والقافية).. إنه نص يختزل المـرأة وعالمهـا الموضـوعي في

---

(1) نفسه، ص 14.

(2) أميمة خميس: و.. الضلع حين استوى: دار الأرض، الرياض، ط1، 1993م. وقـصّة "عـالم بأجنحـة فـضية" هـي القـصّة الأولى في المجموعة، ص ص7– 11، ولن أذكر صفحات النصوص المقتبسة لأن القصة قصيرة.

ثيمات إشارية تكشف عن العلاقة بين الذات والموضوع، وتكشف أيضاً عن رؤية حادة لدى الكاتبة تجاه هذا العالم الذي تصوّره القصّة.

إن قصّة "عالم بأجنحة فضية"، تحكي قصّة البطلة "إنعام" بين صباها الممتلىء بالحيوية وتحوّلها – بعد سنوات – إلى ما يشبه الخَسَّة الذابلة. إضافة إلى تصوير المكان والزمان والعلاقات الاجتماعية والاقتصادية في مدينة القصّة الصحراوية، وهذا كله يظهر في لغة رامزة إيحائية.

فالمكان يتشكل في صبا "إنعام" الفلسطينية التي انتقلت إلى بيرون بعد نكبة عام 1948، هو مكان ممتلىء بالحيوية: "بيروت تلوح بشال حريري معطر(...) صبايا بيروت كحبق الجبال أو كثلج أول الصيف أو كجنيات الزبد البحريات"[1].

ونجد في القصّة أيضاً لغة أسطوريّة وتصويريّة ورمزية عميقة، كما يوجد الانفعال والتأزم ومثاليات الوصف... وتغيب الحكاية لتحضر اللغة بكل أبعادها ولسانها المتوحد المشير إلى الكاتبة نفسها، وإلى وعيها الخاص تجاه اللغة والعالم معاً.

تصف القاصّة صورة "إنعام" في الزمكانيتين المتناقضتين على النحو الآتي:

"إنعام من صبايا صبرا البيروتيات.. الحروف المتئدة، والغنج الشاهق، وكلمات لها طراوة اللوز الأخضر، تحمل وعياً مؤرقاً بالأنوثة"[2]. وفي الصحراء غدت "خسّة ذابلة (...) كانت منطفئة وباهته تشبه نساء لا يرين الشمس بتاتاً. نفقت بهجة الألوان واضمحلت. وحلت محل الشال عباءة برائحة عتيقة، وتبقع عنقها الأبيض المرتفع ببقع القهر والزمن"[3].

وما دمنا أمام سرد يحتفل بأبعاد اللغة الشعريّة، فإنه من الجدير تحديد أهم الشيفرات اللغوية فيه. وهي شيفرات تتلخص بست ثيمات أساسية هي: الأسطرة، والتشخيص، والتجسيد، والتجريد، والترميز، والتشبيه التصويري.

يمكن الإشارة إلى بعض مواقع هذة الشيفرات كلغة سرديةعلى النحو الآتي:

---

(1) نفسه، ص7.

(2) نفسه، ص 8.

(3) نفسه، ص10

1. هناك أكثر من شيفرة / حركة داخل الثيمات الست المذكورة، هذا عدا عن تكرار بعض الشيفرات غير مرّة.
2. أسطرة اللغة:
- امرأة تدق شجر الأرز على قمة الجبل تعويذة تطرد الرفات وتطارد النذير.
- صبايا كجنيات الزبد البحريات.
- بيروت المدينة المسحورة.
- بعد نزول الصبايا إلى الشوارع تضيء الشوارع دروباً من نار ونور.
- هواء الفنيقية الشقية بعروبتها.
- كأنها تتقدم للمثول بين يدي حضرة مباركة.
- ضحكات إلى الأزل.
3. يوجد حوالي خمس عشرة جملة تشخيصية، مثل: الوعي ينهض- وعي مؤرق- تورطت عيناي- ضحكة سخيّة- قلب الصحراء.
4. هناك عشر جمل قائمة على التجسيد، مثل: بساط المنفى- بقع القهر- العمر يملأ المزودة...
5. اللغة الرامزة متعددة وكثيرة، مثل: عالم بأجنحة فضية- الدوامات الرملية- لوثة الذهب- قرب السماء- عين الشمس- الكرت بوستال...

مما سبق، نستنتج أن هناك إمكانيات متعددة من جهة التلاعب في اللغة في قصّة "عالم بأجنحة فضية"، لذلك يجد المتلقي نفسه مثاراً من قبل الجمل اللغوية، في حين تثيره القدرة السرديّة الحكائية في قصّة "الصفعة الأولى بعد الألف"... وهكذا نجد أنفسنا أمام نمطين من أنماط القصّة القصيرة المتعددة الأنماط، أو الباحثة عن "اللاتشكل" ضمن إطار التجريب، الذي بدأ يشكل الأجناس الأدبيّة المعاصرة كافة، بعد أن كانت معروفة ومحددة منذ بدايات الإبداع البشري لغوياً.

فإذا انطلقنا من أفق نظريات التجنيس الكلاسيكية التي حددت أبعاد الأجناس، فرأينا القصّة القصيرة -على سبيل المثال- حكاية شخصيّة بسيطة في زمن قصير وحبكه لها بداية ونهاية... إلى آخر ذلك من التعريفات غير المستقرة، فإن قصّة أميمة الخميس "عالم بأجنحة فضية" تصبح بعيدة عن القصّة القصيرة التقليدية، لأنها تهمّش الحكاية أو تهمّش السّرد وتفعّل البنية الشعرية أو بنية الخاطرة ذات اللغة المكثفة...

ولكن انفتاح الأجناس الأدبية الحديثة والنظريات النقدية الجديدة لم يعد يحفل كثيراً بالمفاهيم المستقرة. بل إنّها مفاهيم متساهلة إلى حد بعيد تجاه إعطاء المبدع الحقّ المفتوح في أن يطلق على كتابته ما يراه مناسباً في سياق التجنيس الخاص بها في منظوره.

الحكاية في نص أميمة الخميس موجودة، والحبكة موجودة، وكذلك الشخصيّة والزمان والمكان والنمو والحركة... ولكن كل هذه العناصر الجمالية تعد ثانوية أمام القدرات اللعبيّة في مجال اللغة، وكأن أميمة الخميس تعيدنا من خلال هذه القصّة إلى المقامات التي احتفلت كثيراً باللغة على حساب عناصر السرد الرئيسة: الشخصيّة، والحدث، والحبكة...إلخ.

4. بدرية البشر: تسجيل المباشر المعيشي

تبدو الحياة قصّة لعلاقة الإنسان بالآخر في سياق تراتبية زمنية. لذلك يجيء الاحتفال بالمعيشي من خلال تسجيله تسجيلاً فنياً من مهام القصّة القصيرة الحديثة.

فقد قدمت بدرية البشر، في قصتها "اليوم العالمي لزهرة" من مجموعة "نهاية اللعبة"[1]، بنية سردية تسجيلية مكثفة. فزهرة عاملة وربة بيت، صورت الكاتبة حياتها منذ أن يرن جرس المنبه صباحاً حتى تذوي في الليل كجثة في الفراش. فالمسؤوليات كثيرة وشاقة، وتشعر "زهرة" بأنها في حاجة إلى وقت آخر؛ كي تنجز ما بقي عليها من يومها؛ "اليوم لم يمنحها وقتاً بعد لتنظيف نوافذ البيت المتسخة بغبار البارحة.. وأكوام الثياب التي تنتظر الكي... والصغيرين اللذين هربا من حمامهما اليومي، بالنعاس"[2].

(1) بدرية البشر: نهاية اللعبة، دار الأرض، الرياض، ط1، 1992م. وقصّة "اليوم العالمي لزهرة" هي القصة الأولى في المجموعة، ص ص7- 11، ولن أذكر صفحات النصوص المقتبسة لأن القصّة قصيرة.

(2) نفسه، ص10.

يرى جيمس جوليس أن الأثر القصصي ينبغي أن يكون انطباعاً مباشراً عن الحياة أو عن أحاسيس الشخصيّة تجاه الحياة[1]. وهذا ما نجده في قصّة بدرية البشر؛ إذ إنها تمارس قدرتها في إدراك ما يسجل أو ما لا يسجل، كما إنّها من ناحية أخرى تقدم وجهة نظر البطلة / المرأة العاملة في تقديم حكايتها، وهي حكاية القاصّة مهما حاولت تجاوز الربط بينها وبين بطلة قصتها.

يعتمد السرد التسجيلي على استخدام ضمير الغائبة، الأمر الذي يفضي بالقصة إلى أسلوب المذكرات، ولكن بأسلوب الواقعية التسجيلية.

كما إن مقاطع الحوار هي مقاطع أو جمل مقطوعة غير متواصلة في الحوار مع الآخر. فالتّسارع الزمني الذي يهدف إلى تسجيل أهم مواقع حركة زهرة في بيتها ومدرستها وأماكن أخرى كالسيارة وبيت والدها هي أهم إشكالية في القصة التسجيلية، التي يسعى فيها القاص أيضاً إلى التكثيف والإيحاء وتوهج اللغة خوفاً من انفراطها وتحولها إلى لغة تقريرية مباشرة ومملّة. بل إنّ هناك من يرى بأن المهمة الأولى للأدب في العصر الحديث هي "بعث الحيوية في اللغة"[2].

ما قدمته بدرية البشر هو محاولة لتجاوز "اللاأدبي" في المعيشي ورفعه إلى مستوى الأدبي، من خلال تكثيفه، وتسريع أنماط الأفعال والصيغ المسيطرة على السرد، كما هو واضح في النص التالي:

"دق جرس المنبه.. امتدت يد زهرة إليه.. اقفلته.. ثمّ مدت اليد الأخرى لتتحسس جبين الطفل النائم في الجوار.. نهضت زهرة.. وضعت البيض في القدر، ووضعت الحليب في الإبريق.. أضاءت شعلة الكبريت"[3].

وتستمر حركة السرد متكئة على الفعل الماضي الخاص بزهرة كثيمة أساسية، مثل: اتجهت / دخلت / هزت / صاحت / حملت / ذهبت/ ألقت / وضعت / أحكمت /

---

(1) الن تيت: دراسات في النقد، ترجمة عبد الرحمن ياغي، مكتبة المعارف، بيروت، 1987م، ينظر ص ص32 – 33.

(2) نفسه، ص19.

(3) نهاية اللعبة، ص7.

سمعت / جلست / استدارت/ همت / نظرت / انكبت / صاحت / أمرت / وضعت / أراحت / تمتمت / زفرت / دخلت / استدارت/ أعطت / نامت...

وهذه الأفعال- كما هو ملاحظ- هي أفعال حركة في الدرجة الأولى، ثم أفعال صوت.. وقلّ ما تكون أفعال حواس أخرى أو صياغات أخرى.

وكأن المرأة العاملة، أو زهرة بالتحديد، قد تحولت إلى تشكيلة من الحركة والصوت؛ إذ بدت قدرة القاصّة فاعلة في التوصل إلى تفعيل دور زهرة من خلال هاتين التشكيلتين، ما يفضي بها إلى أن تكون قدرة متنبّهة إلى توليد الاستنتاجات من خلال السرد التسجيلي الذي لا يعني القص لذاته، وإنما لتوليد الدلالات.

هناك خروج عن سياق التسجيل أو قطع للسّرد من خلال اللجوء إلى الوصف على نحو: "والليل في الخارج أسود، لا تبزغ منه أية نجمة صغيرة. و القمر يغيب حتى يبدو هذا الليل بلا قمر(...) حين دخلت زهرة غرفتها كان السرير بعيداً. كحلم (...) أي نمل كان يدب في أرجلها؟! وأي نعاس راح الآن ينشر رمله بين جفنيها".

لقد كان أمام القاصّة مجال واسع لإدخال زهرة نفسها في لعبة القص عن طريق المونولوج الداخلي، لكنها لم تفعل، مما أفقد القصة صيغة أساسية في توليد الدينامية السردية. فهناك إشارات كان من المفروض أن تحذف لجعل الشخصيّة تفضي بذاتها إلى عالمها الداخلي، عن طريق قتل المونولوج الداخلي بعد التأثير بعبارة "تمتمت زهرة" أو "زفرت زهرة"...

إننا في قصّة "اليوم العالمي لزهرة" أمام نمط قصصي ثالث لم يحفل بتنوّع صيغ السّرد، كما هو حال قصّة "الصفعة الأولى بعد الألف". ولم يحفل بشاعرية اللغة وتكثيفها الإيحائي كما هو حال قصّة "عالم بأجنحة فضية"...إنها قصة احتفلت بالواقعية التسجيلية.. ولكنها واقعية حاولت أن "تتألق" من خلال التوجه نحو أن تكون ذات فعل سحري أو ما يُسمّي بالواقعية السحرية التي شاعت في "ألف ليلة وليلة" وفي الخرافيات أو الحكايات الشعبية.

وبشكل عام، فإن للسرد التسجيلى عيوبه، وقدراته الفنية التي تجعله دون السرد المتخيَّل، أو السرد الغامض الإيحائي.

5. الذات والآخر ورؤية العالم في السرد:

في النماذج القصصية الثلاثة السابقة قدّمت القاصّة / المرأة صورة لبطلات يعانين من أزمات وإشكاليات ذاتية وأخرى موضوعية.

فبطلة قصّة "الصفعة الأولى بعد الألف" تعاني من وجود "الجلاد" في حياتها، وعندما تنتظر الفارس الأسطوري المنقذ الذي يثبت أنّها امرأة لا متمرّدة، فإن هذا الانتظار يموت، ولم يعد في حياتها غير الصفعة الأولى التي ما زالت حارة في ظل تراكم صفعات بلغت الألف... وبذلك يكون هناك تواشج كبير بين "ألف ليلة وليلة" و "ألف صفعة وصفعة"؛ فشهرزاد أبعدت السيف عن طريق "احكي وإلا قتلتك"، وبطلة فوزية الجارالله تركت جلادها بعد لأي ومشقة، تمثلت في صبرها على ألف صفعة، "فتمردت" على الصفعات باحثة بعد "الصفعة الأولى بعد الألف عن الفارس المفقود.. ولم تجد فارسها؛ لأنه لم يأتِ، وهكذا تنتهي القصّة نهاية عبثية، تؤكد وجود عالم سلبي، مؤلم، فارغ... لأن الصياغة الكلية للقصّة متشابهة إلى حدٍ بعيد مع مسرحية "انتظار جودو" لبيكت.

أما "إنعام" بطلة قصة"عالم بأجنحة فضية" فهي جزء من عالم ينهار، جزء من عالم كان يحلم أن يطير بأجنحة فضية. ولكن صراع الأحلام مع الواقع ومع درامات الرمال جعل الصورة الماثلة للعيان هي صورة اليمة أيضاً؛ إذ لم تعد الأحلام قادرة على أن تطير: "لم يعد العالم قادراً على التحليق بأجنحة فضية. وبقيت "فواتير" المغامرات الشعبية، وزمن يترصد بالبقية الواهية من الأحلام".

وزهرة في "اليوم العالمي لزهرة" تعيش آلية زمنية قاتلة، فهي آلة (حركة وصوت...). إنّها في ظل شقائها اليومي لم تعد تشعر بأنها إنسانة، أو بأن مشاعرها متفاعلة مع كيانها. إنها بكل تأكيد صورة للمعاناة؛ بدءًا من صحوها اليومي، وانتهاء بنومها، لتصحو وتمارس الآلية نفسها في البيت والمدرسة والسيارة... إلخ.

وصورة الآخر (الرجل) جاءت في القصص الثلاث محكومة بالبعد عن المركزية أو بالسلبية أو بالإدانة.فالآخر بالنسبة لبطلة فوزية الجارالله هو حاضر كجلاد وغائب كالفارس الخرافي الذي يحضر "حذاء السندريلا" أو يخلص الأميرة من نومها المستمر... وتبقى الصورة

الحاضرة مثل صورة "شهريار". الذي كان يضع السيف على رقبة "شهرزاد"، وكذلك الجلاد في القصّة مارس ألف صفعة وصفعة لأنه يريد امرأة بعيدة عن المنطق أو امرأة لا تهذي؛ بمعنى غير واعية...

وتقدّم أميمة الخميس صورة "إنعام" بل تجعل الآخر الزوج مشاركاً من بعيد، لذلك لم يكن الرجل في عمق القصة. هناك صورة محدودة نراها تصور الرجل الذي تزوج "إنعام" كأنه أقل قدرة على التفاعل مع الصبا والجمال اللذين ظهرا على "إنعام" عند زواجها: "كان عريسها يرافقها، يعثر عن يمينها ويسارها، ويبدو مبهوراً عاجزاً عن احتواء عبق الفتنة"[1].

أما بدرية البشر فإنها تقدّم "زوج زهرة" على أنه عبء من أعباء زهرة اليومية. فهو إما نائم: "هزت الرجل النائم في سبات عميق"، أو صوت يذكّر "زهرة" بمأساتها: "الزوج يدور في الغرف.. يبعثر جرائده، يصيح في الصغار، يحاول أن يسمعها.. "أنا جوعان". يصير لكلماته دفق ناري في أعصابها"[2].

وبشكل عام، فإن احتفالية القاص الذكر أو الأديب بالمرأة، تجيء -في غالب الأحيان- تشييئية إيجابيّة. لكن -على عكس ذلك- نجد كتابة المرأة مشحونة دائماً بنقد الآخر (الرجل)، ومحاولة سلبه ميزاته الإيجابيّة. ومن ثمّ تتشكل الكتابة في دائرة ثنائية متصارعة لا متوافقة. وهذا -طبعاً- مردّة إلى كون المرأة تنظر إلى الآخر على أساس أنه سلطة مضادة قمعية، الأمر الذي يستدعي تفعيل الخطاب الأدبي النسوي ضدّ هذا الرجل، لإدانته، أو محاولة تغييره، أو تفريغ الذات الأنثوية من الكبت الناتج عن علاقتها بالرجل.

ولعلّ أهم ما يمكن أن نشير إليه في نهاية هذه المقاربة هو إمكانية فتح الخطاب الأدبي نحو تعددية مهمّة في قراءته. وما تم تسجيله هنا قد يكون مخالفًا أو متفقاً مع ما يذهب إليه المبدع أو القارىء الآخر؛ لكن تعددية القراءات تعدّ إثراء للخطاب وإدخاله في سياق الخطابات المفتوحة.. وكثيراً ما يصل القرّاء أو المتلقون إلى أشياء لم تكن في نفوس المبدعين؛ لذلك قد يُبهَر المبدع بالتأويلات التي تُحمّل عليها نصوصه، لأنه لا يراها حقيقة إلا من

---

(1) والضلع حين استوى، ص8.

(2) نهاية اللعبة، ص10.

خلال عيون الآخرين ووعيهم.

وإذا استطاعت هذه المقاربة أن تشكل إضافة جديدة في تناول القصص الثلاث؛ فإنها -بكل تأكيد- ستقر بأنها لن تفقد أهميتها لكونها سعت إلى إحالة الخطابات الثلاثة إلى آفاق ثيماتها التي لا تغيب عن تفاعلية القرّاء عموماً في مجال النقد- لا الاستمتاع أو التذوق فحسب.

لا تستطيع هذه القراءة إلا الإشارة إلى أنها حاولت أن تفهم بعض إشكاليات المفارقة بين ثلاثة نصوص قصصية من خلال تفصيل البحث عن نسقها الأساس المثير أو الداعي إلى جلب انتباه المتلقي، ولم تهدف - مطلقاً - إلى أن تكون معياريّة؛ فتقدم أحكاماً في الجودة أو الرداءة تجاه هذه القصص أو غيرها!!

المصادر والمراجع

1. آلاء الهذلول، الانتحار المأجور، دار الساقي، بيروت، ط1، 2004.
2. أحمد خلف وعائد خصباك(محرران): دراسات في القصة القصيرة والرواية، دائرة الشؤون الثقافية العامة، أقلام، 1986.
3. ألبير يس: الاتجاهات الأدبية الحديثة، تر جورج طرابيشي، عويدات، بيروت، 1900.
4. ألن تيت: دراسات في النقد، ترجمة عبد الرحمن ياغي، مكتبة المعارف، بيروت، 1987م
5. أميمة الخميس: البحريات، دار المدى، دمشق، ط2، 2007.
6. أميمة خميس: والضلع حين استوى، دار الأرض، الرياض، 1413هـ.
7. أنور قصيباتي وعبد السلام العجيلي: ألوان الحب الثلاثة، دار العودة دار الكندي، 1975.
8. بدرية البشر: الأرجوحة، دار الساقي، بيروت، 2010.
9. بدرية البشر: هند والعسكر، دار الساقي، بيروت، ط3، 2011.
10. بدرية البشر: نهاية اللعبة، دار الأرض، الرياض، ط1، 1992م.
11. بدرية العبد الرحمن: مدائن الرماد، مكتبة العبيكان، الرياض، ط2، 2010.
12. جبرا إبراهيم جبرا، وعبد الرحمن منيف: عالم بلا خرائط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1982م.
13. جهاد فاضل: أسئلة الرواية "حورارات مع الروائيين العرب"، الدار العربية للكتاب، (د.ت).
14. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1990.
15. حسين المناصرة: علاقة السرديات التجريبية بالتراث (مقدمة نظرية)، نشر في الملحق الثقافي الأحدي، جريدة الجزيرة، 1995م.

16. حسين المناصرة: **المدينة والمثقف: البحث عن التوازن في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي**، جريدة الجزيرة، ملحق الأحد الثقافي، ينظر شهري شباط وآذار 1995م.
17. رجاء عالم: **4 صفر**، النادي الأدبي، جدة (السعودية)، 1987.
18. رولان بارت: **لذة النص**، تر منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب – سوريا، 1992.
19. زينب حفني، **سيقان ملتوية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2008.
20. زينب حفني، ملامح، دار الساقي، بيروت، ط3، 2006.
21. سامي سويدان: **أبحاث في النص الروائي العربي**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1991م.
22. سعيد الغانمي: **اللغة والخطاب الأدبي** (اختيار وترجمة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993م.
23. سمر المقرن، نساء المنكر، دار الساقي، بيروت، ط2، 2008
24. شعيب حليفي: **مكونات السرد الفانتستيكي**، قصور، م12، ع1، ربيع 1993م.
25. صبا الحرز: **الآخرون**، دار الساقي، بيروت، 2006.
26. صدوق نور الدين: **النص الأدبي**، دار اليسر، الدار البيضاء، 1988م.
27. صلاح فضل:**بلاغة الخطاب وعلم النص**، عالم المعرفة، الكويت، 1992.
28. صلاح الدين بوجاه: **الشيء بين الجوهر والعرض**، المؤسسة الجامعية، بيروت، 1993م.
29. طه حسين وتوفيق الحكيم: **القصر المسحور**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1997.
30. الطيب صالح: **موسم الهجرة إلى الشمال**، دار العودة، بيروت، ط14، 1987م.
31. عائشة عبد العزيز الحشر: سَقَر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2008.
32. عبد الله إبراهيم: **السردية العربية**، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، 1992.

33. عبدالله إبراهيم: **المتخيل السردي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990م.
34. عبد الله سعد: **23 يوماً (عملية الرصاص المسكوب)**، دار الفكر العربي، الدمام، 1433هـ.
35. فريد الزاهي: **الحكاية والمتخيل**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991م.
36. فوزية الجارالله: **في البدء كان الرحيل**، نادي القصّة السعودي (الجمعية العربيّة السعودية للثقافة والفنون)، الرياض، ط1، 1991م.
37. ابن قتيبة: **الشعر والشعراء**، دار الثقافية، بيروت، 1964.
38. قماشة العليان: **أنثى العنكبوت**، شركة رشاد برس، بيروت، ط3، 2003.
39. قماشة العليان: **عيون قذرة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2005.
40. كولن ولسون: **فن الرواية**، تر محمد درويش، دار المأمون، بغداد، 1986.
41. ليلى الجهني: **جاهلية**، دار الآداب، بيروت، ط2، 2008.
42. مجلة المدى، العدد11، 1995.
43. مجموعة مؤلفين: **الإبداع الروائي اليوم (أعمال ومناقشات الروائيين العرب 1988م)**، دار حوار، اللاذقية، 1994م.
44. مجيد حسيسي وفرحات فرحات: **القضية رقم 13**، القدس، 1975.
45. مجيد الربيعي: **أصوات وخطوات**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1984.
46. محسن الموسوي: **ثارات شهر زاد**، دار الأداب، بيروت، 1993م.
47. محسن الموسوي: **الرواية العربية النشأة والتحول**، بيروت، دار الآداب، ط2، 1988م.
48. محمد الباردي: **الرواية العربية والحداثة**، ج1، دار حوار، اللاذقية، 1993م.
49. مهرجان قابس: **ملتقى الروائيين العرب الأول**، تونس واللاذقية، 1993م.
50. نبيل سليمان: **فتنة السرد والنقد**، دار حوار، اللاذقية، 1994م.
51. نبيلة إبراهيم: **فن القص في النظرية والتطبيق**، مكتبة غريب، القاهرة (د.ت).

52. وردة عبد الملك: **الأوبة**، دار الساقي، بيرووت، 2006.
53. ويليك ووارين: **نظرية الأدب**، تر محيي الدين صبحي، 1972م.
54. يمنى العيد: **الهوية بين الحكاية والرواية**، مجلة الآداب، بيروت، السنة41، ع1، 1993.
55. يوري لوتمان: **مشكلة المكان**، تر سيزا قاسم، مجلة ألف، ع6، 1986م.

سيرة المؤلف

حسين المناصرة

حسين عبد الله موسى المناصرة، فلسطيني، ولد في مدينة بني نعيم بمحافظة الخليل بفلسطين عام 1958م، وهو حاصل على درجة الدكتوراه في الأدب العربي الحديث (تخصص السرديات -النقد النسوي). يدرس في قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب بجامعة الملك سعود، منذ عام 1987م.

يكتب في مجالات: النقد الأدبي، والرواية، والقصة القصيرة، والمسرحية، والمقالة الفكرية. وعضو في اتحادات وجمعيات أدبية وثقافية عربية وعالمية عديدة. وله إسهامات أدبية ونقدية وثقافية كثيرة في الملتقيات والمؤتمرات والفعاليات الأدبية والثقافية، وبخاصة الإلكترونية.

صدر له:

1- في النقد الأدبي: فرح أنطون روائياً ومسرحياً (1994). ثقافة المنهج:الخطاب الروائي نموذجاً (1999).المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية الفلسطينية (2002).النسوية في الثقافة والإبداع (2007م).ذاكرة رواية التسعينيات (2008).فضاءات الكتابة 2008). وهج السّرد (2010). مقاربات في السرد(2012).

2- في الرواية: بوابة خربة بني دار (1997). داريا (1999). خندق المصير (2002).طواحين السوس (رواية إلكترونية).

3- في القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً: لقاء في الفوج الأخير (1995). التبغ واللعنة (1996). بقايا من الهذيان (1999). الليلة الشاردة الواردة (1999).وجهي وزرقاء اليمامة (2009). التنفس حلماً(2009).

4- في المقالة: فلسطين ذاكرة وطن(كتاب إلكتروني)، سوريا: ثورة الحرية والحشاشون الجدد(كتاب إلكتروني).

5- في المسرحية: في طريقهم إلى الجنون (1994).الرخ يعانق بروميثيوس أو دليلة تتقيأ (1995).

6- مشاركات أخرى:شارك في أكثر من عشرين كتاباً، منها:القضية الفلسطينية في الأدب المعاصر(2002)، أساسيات التحرير وفن الكتابة بالعربية (2007)، دليل الأدباء والكتاب في السعودية (2007).

للتواصل مع المؤلف

البريد الإلكتروني: hmanasrah@ksu.edu.sa
الموقع الإلكتروني: http://faculty.ksu.edu.sa/almanasrah
العنوان البريدي: ص.ب (2456) - الرمز البريدي (11451)
جامعة الملك سعود - كلية الآداب - قسم اللغة العربية وآدابها.